OBRAS

María Noel Lapoujade

HOMO IMAGINANS

I

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura
Facultad de Filosofía y Letras
MMXIV

OBRAS

HOMO IMAGINANS

I

OBRAS

María Noel Lapoujade

HOMO IMAGINANS

I

Colección La Fuente
Publicaciones de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP

Vol. 7

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura
Facultad de Filosofía y Letras
MMXIV

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
José Alfonso Esparza Ortiz
Rector
René Valdiviezo Sandoval
Secretario General
Ygnacio Martínez Laguna
Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado
Flavio Guzmán Sánchez
Encargado de Despacho de la Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura
Alejandro Palma Castro
Director de la Facultad de Filosofía y Letras
Felipe Adrián Ríos Baeza
Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado
José Carlos Blázquez Espinosa
Coordinador de publicaciones de la FFyL

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo
Isabel Fraile Martín
Directores de la colección

Bertha Laura Alvarez Sánchez
Coordinadora editorial

María Guadalupe Canet Cruz
Eréndira Aragón Sánchez
Mary Carmen Barranco Montoya
Asistentes de coordinación editorial

Marco Antonio Menéndez Casillas
Edición y corrección

La Aldea,
Consultoría editorial y gráfica
Diseño editorial

Volúmen 7
Homo imaginans I
Primera edición, 2014

© María Noel Lapoujade
© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
4 Sur 104
C. P. 72000, Puebla, Pue., México
Tel.: 52 (222) 229 55 00
ISBN: 978-607-487-713-7

© Facultad de Filosofía y Letras
Av. Juan de Palafox y Mendoza 229
C. P. 72000, Puebla, Pue., México
Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

www.lafuente.buap.mx

Índice

Agradecimientos 9

Prefacio. Un impulso de vida
René Schérer 11

Prólogo
Jean-Jacques Wunenburger 15

Clave 17

Capítulo 1
LA FILOSOFÍA 23

Un sentido de la vigencia
de la tradición:
todo está en todo 25

Cuerpo redimido 38

La filosofía como saber en crisis 49

Intervalo filosófico en el gran relato
de la Revolución francesa 54

Un sentido para la filosofía hoy 59

Actualidad de las humanidades 63

La supratemporalidad de las humanidades 68

Las humanidades: "en búsqueda del tiempo perdido" 72

Después de la posmodernidad 81

La filosofía como un despertar a la belleza 106

Itinerario filosófico: del *cogito* hacia un hombre cósmico 113

La irrupción del *cogito* 133

Filosofía y filosofar 160

Capítulo 2
LA FILOSOFÍA DE LA IMAGINACIÓN 165

El lenguaje: aproximación acerca de la naturaleza e hipótesis acerca del origen 167

La imaginación: tiempo y realidad 190

Hacia una filosofía itinerante 199

Propuesta de una ética a partir de la imaginación 216

Filosofía de la imaginación: el cuerpo al rescate de su historia 231

Hacia un hombre imaginante 235

Identidad e identidades 248

Imagen y temporalidad 256

Auroras de la imaginación
en algunas perspectivas estéticas
contemporáneas I 266

Auroras de la imaginación
en algunas perspectivas estéticas
contemporáneas II 286

Espacios imaginarios místicos
de la intimidad 303

Lo imaginario y las piedras 315

Un día en el transcurso
de una memoria imaginante 334

Tiempos cósmicos
y transgresiones imaginarias 359

Los imaginarios en la construcción
de la identidad latinoamericana 376

De la perversión
a la violencia natural 398

Ariel y Calibán como prototipos
de la especie humana 424

Una prisión imaginaria del deseo 436

La imaginación estética: destrucción y creación 449

De las cárceles de los imaginarios contemporáneos a una estética de la libertad 473

De la naturaleza salvaje a las catástrofes 492

Climats, saisons et temps 505

Trayectos hacia la fantástica trascendental 517

La imaginación y sus imaginarios como *PAIDEIA* 530

Acerca de un imaginario crítico 547

Hacia una crítica de lo imaginario en la actualidad 561

Bibliografía 569

Agradecimientos

Me es grato agradecer al doctor Alejandro Palma, director de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, quien brindó su apoyo indeclinable para que los artículos reunidos en este libro fueran publicados en esta magna casa de estudios. Agradezco al maestro Fernando Morales, quien acogió con entusiasmo el proyecto en primera instancia. Al doctor José Ramón Fabelo, que asumió el proyecto de la publicación de mis ensayos completos, con la responsabilidad y el compromiso que lo caracterizan como un ser humano íntegro. Puso todo su equipo editorial con generosidad para llevar a buen puerto esta obra, fruto de toda una vida de investigación y docencia. El maestro Marco Menéndez realizó la tarea titánica de capturar una buena parte de los artículos, revisarlos, y realizar una primera corrección de estilo. Sin su trabajo especializado, preciso y llevado a cabo con una entrega total, este volumen no hubiera visto la luz. La maestra Laura Alvarez desempeñó su trabajo múltiple y coordinó esfuerzos de manera generosa, atenta y eficaz. A Lupita Canet, siempre apoyando, solidaria y trabajadora infatigable.

Deseo agradecer las contribuciones financieras de la profesora Chantal Villey-Desmeserets, Francia, y de la doctora Yliana Godoy, en nombre del grupo editorial Floricanto, México.

Al filósofo francés René Schérer, Profesor Emérito y uno de los fundadores de la Universidad de París 8, París, Francia, quien conoce profundamente mi pensamiento y mi obra, le agradezco su prefacio lúcido, valioso y trascendente. Al filósofo francés Jean-Jacques Wunenburger, presidente de la Asociación Internacional Gaston Bachelard, director del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Lyon 3, Francia, quien encontró un tiempo entre sus múltiples cargos de alta responsabilidad y su vida académica, para

incorporar su magnífico prólogo a mi obra, dado que conoce muy a fondo mi *Filosofía de la imaginación*.

También a la doctora Peggy von Mayer, reconocida filóloga de la Universidad de Costa Rica, quien revisó con su ojo experto la totalidad del volumen uno. La doctora Von Mayer nos ha demostrado que sí es capaz de "encontrar una aguja en un pajar".

A mis hijas Amalia, Cecilia e Inés Lejavitzer Lapoujade, quienes me han apoyado generosamente desde niñas hasta hoy para que pudiera armonizar, integrándolas, mis tareas entre madre y abuela, con la filosofía que circula por mi sangre. A mis nietos Teresa y Tomás, que llenan mi vida de luz, amor y genialidades inolvidables.

A mis futuros lectores, porque en esta obra de toda una vida encontrarán conceptos que han ido cambiando, así como múltiples repeticiones de tesis constantes en mi perspectiva. En estos casos he recurrido a lo ya publicado, para no reexplicarme, pero verán jugar esas piezas en distintos campos contextuales. Asimismo, en los últimos artículos de 2013 a febrero de 2014 constato yo misma que brotaron en mí distintas síntesis de toda la perspectiva que vengo desarrollando desde 1975 hasta la fecha, de una *Filosofía de la imaginación, los imaginarios y la racionalidad*.

A todos mi gratitud, porque todos han puesto en práctica, sin proponérselo, un generoso *koan* del zen japonés que enseña: *Hacer el té y partir*, es decir, actuar sin un fin, sin la búsqueda de provecho ni la mira de la utilidad, lo que significa actuar desinteresadamente. Este noble precepto es un valioso diamante difícil de encontrar en la convivencia humana en general. Así surgió mi perspectiva filosófica y así respondieron todos ustedes.

Con este libro celebramos hoy el gozo de la generosidad compartida.

María Noel Lapoujade
28 de febrero de 2014

Prefacio
Un impulso de vida[1]

René Schérer

Élan vital: impulso vital. La expresión es bergsoniana y se ha edulcorado a fuerza de ser evocada, invocada un poco por todas partes y, lo que es peor, al servicio de un evolucionismo esquemático. Sin embargo, es la vida que corre por todos los escritos de María Noel Lapoujade; diversos, florescentes. Una vida ardiente y apasionada, atenta a su tiempo, cuidadosa de reanimar las obras antiguas, los pensamientos establecidos, que están en trance de morir si no son insuflados por un espíritu viviente. Si esos pensamientos no beben de la fuente viva de una imaginación jamás en reposo. Si no tienen más la fuerza de hacer imagen.

Imaginar, pensar. Para la "filosofía de la imaginación" de María Noel Lapoujade, los dos van en par, son intercambiables, reversibles. O mejor, la verdadera naturaleza y la verdadera función del pensamiento es esta facultad de crear sin la cual el pensamiento deviene letra muerta. Imaginar, pensar, es todo como "Ou", parodiando la célebre fórmula de Parménides: "Lo mismo es pensar y ser"(το αυτο εστι νοειν και εμμεναι): "Lo mismo es pensar e imaginar" (φαντασιουμαι), crear imágenes".

El pensamiento es fuerza imaginante, acceso a un dominio donde ya no es pertinente disociar la aparición frágil de la imagen, de la apertura de la región de un imaginario al cual la conciencia suspendería el mundo.

Lo imaginario no es pérdida de lo real, de una actualidad "en acto" pretendida la sola "realidad". Lo imaginario no se obtiene por "anonadamiento", como lo formulaban Sartre y después Blanchot. Sin duda, la conciencia imaginante rechaza este mundo tal como pa-

[1] Traducción del francés de María Noel Lapoujade, autorizada por el autor.

rece imponerse en su evidencia actual y su gravedad (*ses pesanteurs*), pero es para abrirlo a otros posibles, "posibles laterales", como los ha llamado Raymond Ruyer, aún desconocidos e inexplorados; y para afirmarlos. Una filosofía spinozista que afirma la vida y la alegría.

La imaginación así entendida es productora. Ella no puede ser más que creación: producción y no huida, compromiso e intervención en una realidad de la cual ella procede, íntimamente mezclada, entramada a los esquemas depurados de otra función, llamada intelectual.

Su operación se comprende según una expresión introducida y ampliamente utilizada por la filosofía, como un "tejido", red de hilos cruzados y combinados, donde la armadura, la consistencia, es ciertamente más dada por la imagen, la visión prospectiva, perfilante, anticipante, que por el juego de las categorías o conceptos que vienen a anudarse a esta armadura soberana (*maîtresse*), para simplemente culminar la obra.

Una obra, demorándose, jamás cerrada, *work in process* —se encontrará aquí la apertura bergsoniana de lo Abierto, *das Offene* rilkeano, trabajo de Penélope—.

La imaginación traza, esboza, lanza, siempre hacia adelante, siempre esclareciendo un campo nuevo.

El hombre, el *homo imaginans* —yo entiendo el Espíritu, pues aquí este *homo* es mujer y presta su devenir mujer, lo que la rigidez de lo masculino impide percibir—, este hombre o, más bien, quizá, esta alma, principio viviente, *anima* y no *animus*, consagrado(a) a la imaginación, es vidente.

Vidente en los sentidos múltiples del término, anticipando y prefigurando; visionario, pues, construyendo residencias o catedrales del futuro, soñando.

Es preciso, en efecto, rehabilitar los sueños; mejor, la ensoñación. Asimismo, asegurarles un peso real nuevo, preservando su ligereza, su ingravidez (*apesanteur*), así como liberarlos de una reja de interpretación demasiado pesada, reductora, en tanto que arbitraria, que los sometería al estado de simples mensajes en clave para un tras-mundo (*arrière-monde*).

El pensamiento soñador es tan productivo para este mundo, como las imágenes que lo atraviesan y pueblan, comprometido en

lo real, real él mismo. Encontrándose siempre felizmente, milagrosamente, diría yo, como gozne de las grandes invenciones, en el origen de pasos decisivos en el dominio del arte y de la teoría estética. Como en el sueño de Poliphilo, los sueños de Nerval, el surrealismo en su totalidad; o filosófico, con los paseos soñadores de Rousseau, el sueño de D'Alembert según Diderot, sin olvidar a Charles Fourier, sublime soñador.

Este pensamiento abundante procede a saltos, siendo sistemático, lo que asegura la solidez de una cadena conductora entre la red que tejen los hilos de su trama. Este pensamiento se posa sobre cada objeto de elección, según las circunstancias, dándole la oportunidad de "transplantar" tal o cual punto de atención, permitiéndole crear un desarrollo inesperado.

Pensamiento ocasionalista, pues tiene el instinto del *kairós*, de la cosa por aprehender en el instante, de hacer vibrar y vivificar en un relámpago.

Brillo del pensamiento y apertura de un campo de visión nuevo o renovado.

Sus paradigmas serán eminentemente confrontaciones luminosas, atravesando todo un plano de inmanencia para encontrar los puntos notables de contacto, entre Vermeer y Spinoza, Kant y Proust, en un vaivén incesante entre arte, pintura o literatura y filosofía, concepto e imagen.

Ahí se aprehende en vivo cómo brota la chispa, salto por encima de las fronteras, salto del sentido, que sea a favor, por mediación de una teoría nueva de la extensión que penetra a ésta y la carga de virtualidad (*vis*, la fuerza), de potencia y de irradiación luminosa; o la de un tiempo que modela, a la vez, la experiencia exterior y la del sujeto, introduce en él una modificación esencial en la conciencia que toma de sí mismo.

Así, lo virtual predomina sobre lo actual demasiado a menudo, e inoportunamente confundido con lo real; siendo que este último procede de su composición. Bergson, Deleuze, lo han dicho también por su lado.

En un sentido igualmente muy deleuziano, en estas proyecciones imaginarias se descubrirán las trazas de "líneas de fuga", es decir, de creaciones y de devenires, de sobrevuelos; en el sentido

de Bachelard o de Caillois, son ensoñaciones que se apoyan en las formas y energías elementales de la tierra, del fuego, del aire y del agua; concentraciones, contracciones capaces de reunir constelaciones, de producir, cada vez, el cristal luminoso del sentido.

Lo que cristaliza, entonces, el sentido inopinado, ¿no está necesariamente en la filiación de Bataille, siempre transgresión, en relación con las distinciones convencionales monótonas (*mornes*), con las ideas recibidas, con la banalidad de lo común?

El cristal brilla, refleja su brillo sobre toda cosa que es preciso ver bajo una luz nueva.

Y son convocados también, Mircea Eliade, en la comprensión de lo vivido de los mitos; Henry Corbin, que ha sabido construir para nuestro imaginario las figuras de una religión y de una filosofía de la luz, un mazdeísmo inmemorial.

María Noel se ha dejado iluminar por estos faros, se inscribe en su filiación.

Distancia desde la contracción a la dilatación, este pensamiento es ritmo vital; late como un corazón; impulsivo y crítico a la vez; impulsivo para poder ser reflexivo y crítico. Impulso o *élan*. Yo había escrito *élan de vie*, "impulso de vida", precisando aquí que no es del todo una cuestión de la vida individual, sino de una que, al mismo tiempo que ella, lo es de la vida universal de la cual ella participa: la gran vida inorgánica del universo.

René Schérer
París, 17 de octubre de 2010

Prólogo[1]

Jean-Jacques Wunenburger

M. N. Lapoujade se ha nutrido de dos grandes filiaciones filosóficas europeas, de los dos lados del Rhin, cruzándolas como G. Bachelard mismo, para descubrir las imágenes en la razón y la racionalidad en las experiencias de las imágenes. Sin embargo, el tono y el estilo propios de la filosofía de la imaginación de M. N. Lapoujade vienen indudablemente de una inspiración y de un aliento latinoamericanos. Nacida en Uruguay, habiendo invertido lo esencial de su trabajo y de su tiempo académico en México, M. N. Lapoujade es, asimismo, una mujer-filósofa perturbada por la experiencia de la violencia, de la pasión, de la sangre y de la muerte, tan presentes en América, que confieren a su espíritu, a su vida, a sus expresiones y sus obras, una intensidad, un poder, hasta una ebriedad, poco conocidas y compartidas sobre el Viejo Continente europeo. La filosofía de la imaginación, sea aplicada a la poesía mística, a los mitos o a los cuadros de Vermeer, toma en ella una sinceridad, una autenticidad, y hasta un carácter imperioso y dramático, que trascienden la calma especulación conceptual de los grandes sistemas filosóficos. La imaginación no es descrita, comprendida, legitimada solamente según los programas y los cánones de la hermenéutica o de la fenomenología contemporáneas con los cuales M. N. Lapoujade está familiarizada. Refiriéndose a ellas, la autora se deja llevar por una fe y un entusiasmo que la conducen a hacer de la imaginación la vía principal del despertar y de la transformación de sí, y aun de la transformación del mundo. M. N. Lapoujade, por sus trabajos, desde hace largo tiempo, ha permitido insuflar a la filosofía de la imaginación un espíritu nuevo que viene del Oeste, llevando con ella a Europa, durante sus cursos, seminarios y con-

[1] Traducción de María Noel Lapoujade, autorizada por el autor.

ferencias en Francia, la herencia de las estructuras ontológicas y estéticas de las civilizaciones precolombinas, los grandes sueños y mitos de América, a la vez real y soñada, arcaica y contemporánea.

Pero M. N. Lapoujade, cada vez más, ha llegado a ver en lo imaginario de las palabras y de las formas, una experiencia antropológica y metafísica que debe permitir ir más allá de las diferencias entre civilizaciones, y en nuestros días, más allá de las oposiciones entre Oriente y Occidente.

La imaginación poética y mítica, más aún que la razón, porque ella nos conduce al umbral de lo absoluto, porque ella es conocimiento liberador y no un saber ligado al poder de la dominación como la tecno-ciencia, sería la vía por la cual los humanos trascienden su enraizamiento étnico y cultural y caminan sobre la gran vía de las imágenes, que dibujan el fondo común de la humanidad. En este sentido, todos los trabajos de M. N. Lapoujade reunidos en este libro en torno de la imaginación, permiten comprender mejor el valor universal de la experiencia estética, mucho más profunda que la experiencia lógica o científica, pero además, proponen un camino ético que es una vía de sabiduría, la que une secretamente la filosofía occidental con todas las aventuras espirituales de la humanidad.

Jean-Jacques Wunenburger
Directeur de l'Institut de Recherches
Philosophiques de Lyon, France
Président de l'Association Internationale
Gaston Bachelard, France

Clave

La especie humana es una especie imaginante.

La fuerza de la imaginación le es inherente. Es una fuerza determinante de la vida individual, social, natural, tanto para la creación (arte, ciencia, técnica) como para la destrucción (horca, guillotina, hornos crematorios, guerras, holocaustos).

La noción del hombre imaginante, *homo imaginans*, es el núcleo energético constituyente de lo más humano de lo humano. Por esto, es la clave para comprender la expansión del pensamiento, los múltiples caminos recorridos y los infinitos caminos por recorrer, a partir de esta fuerza imponente de lo humano.

La concepción de *homo imaginans* no es una perspectiva filosófica excluyente sino, por el contrario, una concepción integradora, en el sentido de que la imaginación trabaja en el tejido orgánico del cuerpo-espíritu humano.

En el individuo sano, en estado de vigilia, la imaginación trabaja conjuntamente con la razón en una interacción recíproca. Estas funciones del psiquismo colaboran —en mayor o menor medida— íntima e intensamente en las técnicas, las ciencias, las artes, dependiendo, además, de los artistas y las corrientes.

No obstante, ellas, a su vez, implican siempre, de un modo u otro, con mayor o menor injerencia y protagonismo, las demás funciones del psiquismo humano, tales como la percepción sensible, la afectividad volcada en emociones, los sentimientos, las pasiones, los deseos o la memoria, cuyo archivo de recuerdos es un despliegue multicolor y cambiante de imágenes. La imaginación trabaja en la vigilia, en el ensueño y en el sueño. Ella se prodiga en sus mundos imaginarios complejos, variados, decisivos de lo humano; alcanza tanto las matemáticas como las vivencias místicas, logra la

concreción de la trascendencia de mil maneras, y llega hasta los extremos de la fantasía.

A partir de este núcleo, he abierto un abanico de itinerarios filosóficos diversos.

Ante todo, sostengo que esta apertura no es dispersión sino, antes bien, un entretejido. Estamos ante el despliegue de una trama delicada y sutil de vías estéticas, éticas, epistémicas, ontológicas, pedagógicas, psicológicas, políticas, sociales, etcétera, tejidas por esta Penélope del espíritu humano que es la imaginación.

Asimismo, considero que la historia de la filosofía, desde sus comienzos hasta hoy, en sus diversas áreas y autores, consiste en un conjunto entramado infinito de itinerarios posibles, trayectos trazados entre autores, épocas, áreas, sistemas, enlazados en una totalidad abierta, asintótica.

Digamos, por ejemplo, que "el punto" Descartes puede figurar en diversas trayectorias: la geometría, la música, la epistemología, la estética, la fisiología, la filosofía en general, la teología, etcétera. Lo mismo sucede con los temas cruciales abordados por los grandes espíritus de la humanidad.

Mi camino filosófico, como el de todos, se inició en el vacío, un vacío de saber, la ignorancia sedienta, envuelta en asombro. Ese vacío se fue colmando de informaciones, conocimientos, búsquedas, cúmulo de lecturas de los grandes pensadores, artistas, científicos que marcan la historia de la humanidad.

De estos hallazgos felices dan cuenta los grandes presentes en esta compilación: Bacon, Descartes, Spinoza, Kant, Nietzsche, Bachelard, y los poetas, los místicos, la literatura, la física y la geometría, de las cuales me he ocupado más detenidamente en *La imaginación estética en la mirada de Vermeer.*

De igual manera, mi pensamiento ha estado poblado por otras presencias que lo han marcado profundamente, las cuales, sin embargo, son visibles en la superficie temática de este libro. Entre las profundas presencias invisibles, que he trabajado con exhaustiva paciencia, están los presocráticos y Platón, siempre presentes; de la lectura de Aristóteles he retenido especialmente su Poética. En mis seminarios ha estado, en diversas ocasiones, el maravilloso Plotino, San Agustín, Nicolás de Cusa, Pico della Mirandola,

Giordano Bruno, las utopías fascinantes de Campanella, Moro, Bacon; Leibniz, fundamental; Rousseau y luego Fichte, Schelling, Hegel, Novalis, Hölderlin. Protagonistas centrales de mi pensamiento son los místicos: San Juan de la Cruz, Santa Teresa, la gran Hildegarda de Bingen, a quien he dedicado tantos seminarios; Meister Eckhart, Tomás de Kempis, etcétera; pero también San Bernardo, Saint Thierry, San Anselmo, Isidoro de Sevilla, las otras grandes místicas, entre otras Hadewijch, Margueritte Poret. Los místicos como Ibn Arabi, entre muchos otros. Quienes han seguido mis cursos, han podido captar las profundas huellas de estos espíritus.

Capítulo especial merece Leonardo da Vinci, en toda su obra y pensamiento; la pintura holandesa, en el marco de la historia de la pintura, hasta hoy. Muchos otros pensadores, entre otros los surrealistas, así como áreas fundamentales del saber humano, en particular la alquimia, están presentes en mis trabajos. Desde hace unos años, he comenzado una apertura al pensamiento de Oriente, cuyos frutos exquisitos han colmado mi espíritu con el refinamiento y la sutileza de la ancestral sabiduría de Lao Tsé, y el zen japonés Dogen, Suzuki, Deshimaru, de los cuales en Occidente tenemos tanto que aprender.

Seguramente he olvidado otros que, de un modo u otro, están presentes, aunque invisibles, en esta trama de trayectorias recorridas.

En esta trama de itinerarios filosóficos nació mi primer libro dedicado a sentar las bases de una filosofía de la imaginación, en el cual dejé planteada la tesis central, estrella de mis búsquedas hasta hoy. En ese libro aparece un título medular que reza: "La imaginación: definición del hombre". La tesis nuclear es: "el hombre deviene humano cuando imagina".[1]

Ella constituye la nervadura del tejido filosófico de mi pensamiento hasta hoy.

¿Cómo llegué a esta convicción?

Recorriendo infatigablemente la historia de la filosofía constaté la presencia de la función de la imaginación en todos los autores, en todas las épocas. Sus productos creadores y destructores, en todas las épocas y todas las culturas.

---

[1] María Noel Lapoujade, "Capítulo 3. Horizontes", "V. La imaginación: definición del hombre", *Filosofía de la imaginación*, pp. 193 y ss.

Sin embargo, ante la monumentalidad de ese poder avasallante de lo humano sólo encontré como definiciones, entre otras: el hombre es un animal racional; el *homo sapiens*; *homo faber*; *homo ludens*, e infinitas variantes.

Entonces me vi en la necesidad de acuñar un concepto clave, imprescindible, que viene a llenar una gran laguna filosófica.

La noción clave es *homo imaginans*, con la cual designo "la especie biológica excepcionalmente imaginante", esto es, la especie humana.

La especie imaginante es un habitante del cosmos; es una especie cósmica. Entre complejísimas implicaciones, ello significa que gira con la Tierra 24 horas, gira en torno al Sol 365 días, gira en torno al núcleo galáctico emplazada en el sistema solar a una velocidad de 2117.215 kilómetros por segundo. De aquí deriva, sin dificultad, la constatación de que es una especie, como todas, sujeta a la necesidad, regida por las leyes rítmicas del cosmos.[2]

La especie imaginante cósmica es, asimismo, libre.

Esta especie singular, dentro del marco infinito de la necesidad, es, no obstante, libre. Es una especie cuya "jaula" tiene los barrotes, paradójicamente, a la vez inmediatos, le atañen y no puede suspenderlos; pero también muy lejanos, no le oprimen, le dejan un espacio infinito de libertad. En ese marco, la fuerza imponente de la imaginación transgrede todo lo que toca.

Es una fuerza de transgresión de todo límite: biológico, natural, social, cultural, histórico, subjetivo, psicológico, ético, estético, epistémico, ontológico, pedagógico, etcétera.

El hombre es un ser transgresor de todo límite, y puede serlo porque es imaginante.

La transgresión es una huella inconfundible de lo humano.[3]

La transgresión: huella de lo humano

Ese ser haciéndose, llamado *humano*, se afirma con respecto del medio, como quiera que éste se entienda, transgrediéndolo.

---

[2] M. N. Lapoujade, "De la naturaleza salvaje a las catástrofes". En prensa en la *Revista Symbolon*, Centro Mircea Eliade de Estudios sobre lo Imaginario y la Racionalidad, septiembre de 2010.

[3] M. N. Lapoujade, "Primera parte. Teoría de la imaginación estética", *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, p. 47.

La vida humana aparece como el movimiento infinito entre el surgimiento, descubrimiento, establecimiento... de límites de todo orden y su transgresión. No una transgresión, sino múltiples, tan múltiples como los límites mismos.

Desde el nivel de la percepción se corrobora este movimiento. El "objeto" (*ob-yectum*, lo que está arrojado delante) funge como un límite, un conjunto de resistencias por vencer, según qué se pretenda de él. Sin embargo, la aprehensión sensorial más "inocente" implica, de diversas maneras, su transgresión. Mínimamente, por no detenerme en este tema, pues como bien dice Gombrich: "no hay ojo inocente", en el sentido en que todo ojo mide, valora, aprueba o reprueba, goza o padece, comunicándose con su "objeto", desde una matriz ética-estética primordial.

Desde esta actividad tan inmediata, pasando por las más diversas formas de saber, y desplazándonos *imaginariamente* por la historia, en mi opinión, la figura arquetípica de la transgresión es la figura del héroe trágico griego.

En otros términos: ¿qué es lo que hace que el héroe trágico sea tal?

Es la transgresión de determinados límites inviolables.

El héroe deviene tal, emergiendo de un acto: el acto de la transgresión.

Comete la transgresión por un impulso desmesurado: su falta de sumisión.

El héroe paga por su falta: la *hybris*, con su muerte inexorable.

Prometeo, lúcido y astuto, puede considerarse el símbolo universal de la transgresión, pues él se atrevió, osó, por su des-mesura, convertirse en transgresor ante el vértigo del conocimiento.[4]

En ese libro llamado Génesis, lo que desencadena la historia de la humanidad es un acto de transgresión.[5]

Esta tesis también puede enunciarse de una manera más clara.

Si el hombre fuera sólo mesurado, sería sumiso.

---

[4] Esquilo, *Prometeo*, *Tragedias*. Versos 235, 315-320. Y Sófocles, *Antígona*, *Tragedias*.

[5] Génesis, 2.16-17. Ésta es la tesis central de otra investigación. En este contexto, es una referencia cuyo propósito es el de avizorar perspectivas posibles, de acuerdo con el criterio de verdad definido, para continuar los trayectos abiertos por este trabajo. Louis Segond, *La Sainte Bible*. [N. de la A.]

Si fuera sumiso, no cometería transgresión.

Si no cometiera transgresión no sería humano, por defecto.

Claro que esta tesis requiere su complementaria.

Si el hombre fuera sólo transgresor, sería desmesurado.

Si sólo fuera desmesurado, no cometería transgresión.

Si no cometiera transgresión, no sería humano, por exceso.

El hombre se configura con infinitas formas por su multiplicidad, por su variedad y por su variabilidad. Esta afirmación es constatable en la etnología, en la historia, en la psicología, en el arte, y, simplemente, en el vivir.

Estas realidades se explican y se comprenden sin violencia, sobre la tesis del carácter *transgresor* que caracteriza lo humano.

El hombre es un "ser" transgresor de todo límite, en tanto imaginante, es decir, en cuanto no se halla incrustado en un medio, respecto del cual reacciona, adecuándose a él; sino que está erguido, literal y metafóricamente, como un ser con la mirada a lo lejos, un ser que transgrede y transforma todo cuanto está a su alcance, sin "perdonar" nada, incluido él mismo.

Si para *avanzar* damos *un paso atrás*, resulta que agazapado, detrás, hay otro presupuesto fundamental: si no fuésemos libres, no podríamos asumir la transgresión.

Teóricamente, la condición de posibilidad de la transgresión es la libertad, en tanto ausencia de constricción. Puesto en otros términos significa, además, la abolición de la tesis de una "esencia", una "naturaleza", un "ser" humano establecido de una vez para siempre. Es decir, se trata de volver a Pico della Mirandola si se quiere vía formación sartreana: *estamos condenados a ser libres.*

En última instancia, una filosofía basada en una concepción del hombre en tanto imaginante defiende un individuo de pie, no sometido. Una ética acorde con esta perspectiva es una que promueve la virtualidad de lo *heroico.*

Concebir al hombre como imaginante, potencialmente sin ataduras y constructor, significa pensarlo *artista y libre.*

Capítulo 1

LA FILOSOFÍA

Un sentido de la vigencia de la tradición: todo está en todo[1]

Premisa

De un modo u otro, por variadas y tortuosas que las vías puedan resultar, los filósofos han *partido de* o *llegado a* sostener la unidad o la pluralidad. En consecuencia, uno de los problemas cruciales es el que interroga por *la relación*. Dicho de otro modo, "dadas" la unidad y la pluralidad: ¿cómo comprender la relación?, ¿de qué manera deviene, se convierte, se altera una a otra?

Mi propósito es atisbar la historia de la relación, entendida como: *todo está en todo*, porque éste es un sentido de la vigencia de la tradición.

Basaré la reflexión en cuatro tesis principales:

Tesis 1. La relación unidad-pluralidad es procesal; es dinamismo; actividad.

Tesis 2. Si el nexo es pensado como actividad, lingüísticamente se expresa como verbo.

Tesis 3. Si se expresa como verbo, la historia del problema de la relación, en un sentido peculiar, deviene la *historia de su verbo*.

Tesis 4. El contexto discursivo en que este verbo se inserta, ha tenido diversos alcances. Esos alcances han sido predominantemente, aunque no exclusivamente: ontológico, en Anaxágoras; teológico en De Cusa; mágico, en Bruno; epistemológico en Leibniz; ético y estético, en Hölderlin y Novalis.

Esta tradición sería difícilmente comprensible sin interpolar las concepciones de Platón, Plotino y Eckhart que hacen posible su articulación. Ellos serán los puntos de referencia fundamentales de nuestro itinerario.

---

[1] III Congreso Nacional de Filosofía. Guadalajara, 7-9 de noviembre, 1985. Asociación Filosófica de México, A. C. Tema: Unidad y Pluralidad de la Filosofía.

Vertientes históricas

Los Fragmentos de *Anaxágoras* encierran el despuntar de una respuesta a nuestra cuestión; y son los cimientos de la respuesta que hoy quiero proponer.

El Fragmento VI afirma: "[...] todas las cosas están en todo. Ninguna cosa puede existir separadamente, sino que todo tiene una parte de cada cosa".

Atendamos un instante: sus verbos, *existir*, *estar*, *tener*, apuntan a reconocer la presencia constante de la unidad de lo diverso.

La respuesta de Platón no expone que *todo está en todo*, y sustituye el verbo "estar" por el verbo "copiar". Sin embargo, la indeterminación de su connotación no satisface plenamente a Platón, que enuncia la relación también como la acción de *participar*. No obstante, las dificultades implícitas en su concepción de la relación pluralidad-unidad, accidentalidad-esencialidad, entes-eidos, ya fueron discutidas profundamente en el *Parménides*, donde se señala lo aporético de la cuestión.

El neoplatonismo de Plotino encamina su respuesta a partir de lo Uno, hacia la pluralidad que resulta —hipostáticamente: Uno, Inteligencia, Alma— de una acción de *emanar*; verbo de larga tradición.

Plotino multiplica las metáforas con las que configurar el significado de la tradición de emanar. Así, recurre a la relación entre el fuego y el calor que de él deriva; o de la nieve y el frío que de ella surge; o a "los objetos olorosos que en tanto que existen, producen alrededor de ellos una verdadera emanación"; también compara la acción de emanar con la propagación de la voz; finalmente, con la luz que emana del Sol.[2] Para Plotino, no se trata ya de recorrer la vía de la acción de la pluralidad, de *copiar a* o *participar en* la unidad, sino que intenta otro camino. Busca explicar el surgimiento de la pluralidad como resultado de un *emanar*, *brotar de*, *derivar de*, que implica la idea de pro-cedencia.

La sustitución del verbo reviste aquí una importancia capital; ante todo por cuanto implica una profunda modificación doctrinal; pero, además, por el peso histórico decisivo de esa expresión.

---

[2] Plotino, *Enéada V*, pp. 60, 101.

La tradición neoplatónica, densa y compleja, de alguna manera reaparece en la concepción de Eckhart.

Una lectura apresurada no descubre una afirmación de la presencia de *todo en todo*, pero en un sentido puede inferirse de su concepción. El desplazamiento hacia la pluralidad se realiza en su pensamiento por una vía eminentemente dinámica. Sus verbos: figurativos, casi esculturales, escenifican el pensamiento inquieto de Eckhart.

Así, propone: el Ser, Uno, Dios, es Verbo. Su acto es enunciar. Su creación es necesaria, es su emanar, su fluir. En los *Sermones*, donde el pensamiento de Eckhart aúna la abismal profundidad metafísica con la expresión casi corporal de las ideas, describe la actividad de Dios, de la que surge la pluralidad, el devenir, el cambio, como el *derramarse*, *verterse*, *derretirse*, *desparramarse*, por lo que Dios es pensado como acto, proceso, fluir, dinamismo, vida. Eckhart enseña un Dios actividad, proceso, que lo sitúa en la línea que conduce a Hegel. Pero ese Dios es Unidad e Igualdad originarias. En Él —afirma Eckhart—: "[…] todas las cosas son iguales, y son Dios mismo". En Él —agrega—: "[...] ninguna criatura es más noble que otra".[3]

¿Cómo entender, entonces, la pluralidad?

Ella reina en el ámbito de lo individual, pero en el individuo: sólo es ser en cuanto está Dios. En este sentido, Eckhart es radical cuando afirma: "Lo más pobre que se conociera dentro de Dios —aunque se conociera sólo una flor, tal como tiene su ser en Dios— sería más noble que todo el mundo".

En un *Sermón* enseña: "El ángel […] no tiene más ser del que tiene una mosca sin Dios".

En otro pasaje, lleva el pensamiento hasta el extremo, para decir: "Una piedra en cuanto tiene ser, es más noble que Dios y su divinidad sin ser, puesto el caso de que se le pueda quitar el ser".

Sin embargo, Eckhart, que ama la paradoja, sostiene: "Las criaturas son pura nada".

Veamos. *En Dios*, ninguna criatura es más noble que otra. Todas son y valen igual. En otros términos, en Dios *todo está en todo*; *fuera de Dios*, al margen de Él, la vivencia de la particularidad como

[3] Meister Eckhart, *Sermones*, pp. 285, 331, 370, 376.

individualidades aisladas, dispersas, sin Dios, así, la "criatura es pura nada".

Cada criatura en cuanto individuo niega a otra, o como dice Eckhart: "Todas las criaturas llevan en sí una negación, una niega ser otra".[4]

En este sentido, el aporte fundamental de Eckhart es incorporar la idea de negación a la particularidad. La particularidad en cuanto tal se caracteriza por las infinitas negaciones de sus partes.

En tanto se niega a sí misma como parte, como particular, se conquista como ser pleno, universal, total en el seno de Dios, que es "negación de la negación". Cuando el particular es el individuo humano, el imperativo es el desasimiento, el despojamiento total, más aun, el verdadero anonadamiento de la individualidad, para nacer así al ser pleno, que es ser en Dios.

En consecuencia, *todo está en todo* se convierte, en este contexto, en un término para ser alcanzado por una profunda vivencia mística, extática, de fusión final de *todo con todo en Dios*, donde todo lo creado debe bogar eternamente.

Esta compleja tradición viene a confluir en el pensamiento de Nicolás de Cusa, que logra reunir la veta anaxagórica del *todo está en todo*, con la concepción de Platón, el neoplatonismo de Plotino y la especulación de Eckhart.

El capítulo quinto de *De la docta ignorancia* se titula sintomáticamente: "Todo está en todo". El pasaje en que condensa su respuesta es el siguiente:

> En cada criatura, pues, el universo es la misma criatura, y cada cosa recibe todas las cosas, para que en ella sean ella misma de modo contracto, no pudiendo cada una ser todas las cosas en acto, pues, por ser contracta contrae todas las cosas en sí misma. Así, pues, si todas las cosas están en todas, todas parecen preceder a cada una. Y esa totalidad no es una pluralidad, pues la pluralidad no precede a ninguna cosa. Por lo cual la totalidad, sin pluralidad, precedió a cada cosa en orden de naturaleza.[5]

---

[4] *Ibidem*, pp. 331, 454.

[5] Nicolás de Cusa, Capítulo V, *La docta ignorancia*.

¿Qué verbos indican el tránsito de la unidad a la pluralidad?

Nicolás de Cusa se vale de una doble acción para describir el tránsito: *explicar-complicar*.

El universo es explicación de Dios. La pluralidad es explicación de Dios. Inversamente: Dios complica la pluralidad en su unidad.

Al movimiento unidireccional de la emanación plotiniana o del derramarse eckhartiano de Dios, el cusano incorpora un doble movimiento. En términos de Hegel, cuyo pensamiento profundiza esta tradición, diremos que Nicolás de Cusa complementa el movimiento de desenvolvimiento de Dios en la pluralidad (visto por sus antecesores), con el movimiento de envolvimiento de la pluralidad en Dios (que se encuentra en Eckhart, aunque sin subrayar). Dios despliega su unidad en la pluralidad, que —a su vez— se recoge, anulándose, en el seno de la unidad primigenia.

Esta caudalosa tradición reaparece en el pensamiento de Giordano Bruno. La fórmula se repite: *todo está en todo*. Sin embargo, la manera, el cómo, es diverso, original, heterodoxo, desafiante, innovador. Este *todo está en todo* se anima, adquiere vida; se convierte en la fórmula de la defensa de una animación universal.

En *De la causa, principio y uno*, Bruno es explícito en su propuesta:

> Dicson: —Me descubrís una manera verosímil, según la cual se podría sostener la opinión de Anaxágoras, que pretendía que toda cosa está en toda cosa, porque, estando el espíritu o alma o forma universal en todas las cosas, de todo se puede producir todo.
> Teófilo [Bruno]: —Yo no digo verosímil, sino verdadera…

El argumento de Bruno es el siguiente: Si Dios es vida, su criatura debe serlo también, porque —sostiene—:

> Me parece que difaman a la bondad divina y a la excelencia de este gran animal y simulacro del primer principio, aquellos que no quieren entender y afirmar que el mundo, así como sus miembros, está animado, ¡como si Dios tuviese envidia de su propia imagen!

Bruno llega a afirmar que: "no hay corpúsculo, por mínimo que sea, que no contenga en sí mismo algo que no esté animado".[6]

Si el espíritu, la vida, se encuentra en todo, "lo llena todo", dice Bruno, entonces la diversidad, la pluralidad y el cambio no son sino distintas fisonomías, disfraces de lo real. Su metáfora, que trae de Plotino, es la de la voz; y su explicación en el lenguaje cusano es:

> […] el universo es todo lo que puede ser, de una manera explicada, dispersa, distinta. Su primer principio lo es sin diferencias y como unidad; porque todo es todo, y lo mismo simplicísimamente, sin diferencias, sin distinciones.[7]

Por último, la relación unidad-pluralidad es descrita de manera nítidamente platónica, con los verbos de su dialéctica, en estos términos: según el orden ontológico, el Ser, Uno, simple, *desciende* a la multiplicidad, individualizándose; y por ende, dando nacimiento a la pluralidad.

El verbo es aquí: *descender*.

Pero en el orden epistémico se trata del movimiento inverso, denotado por el verbo *ascender*. Conocer significa simplificar, identificar, reducir la pluralidad a la unidad universal.

La respuesta de Bruno salva la pluralidad, porque sostiene que: "Cada cosa tiene todo el ser", pero no "todos los modos el ser".

Y concluye: "Por ende, entended que todo está en todo, pero no total y omnímodamente en cada individuo. Asimismo entended cómo cada cosa es el uno, mas no bajo un mismo modo".[8]

Sin embargo, lo más fascinante de esta teoría es quizá que la explicación ontológica busca su ejecución a través del instrumento mágico, por lo que ella reaparece con todo su alcance práctico en su *arte de los vínculos*. El cumplimiento de la magia requiere plegar el universo con vínculos y sellarlo en haces de conjunciones copulativas. En su clasificación de los vínculos, el cuarto, que es el alma del mundo: "une y funde todas cosas con todas".

---

6 Giordano Bruno, "De la causa, principio y uno", *op. cit.*, pp. 81, 85, 89.
7 *Ibidem*, pp. 114-115.
8 *Ibidem*, p. 142.

La concepción ontológico-mágica de Bruno reaparece en otro universo de discurso, en la concepción monadológica de Leibniz. En su *Discurso de la Metafísica*, plantea la tesis de la unidad-plural del universo. Cada sustancia singular no hace sino *expresar* el universo a su manera, es —dice Leibniz— "como un mundo entero".

¿Cómo surge —según Leibniz— la pluralidad desde la unidad originaria? Su respuesta nos remite a Plotino en cuanto afirma que la pluralidad surge "por una especie de emanación". La acción de Dios es *emanar*. Así, Dios produce y conserva continuamente las sustancias creadas, plurales. Posteriormente, en el *Nuevo Sistema de la Naturaleza…* Leibniz enriquece su concepción en cuanto explicita la noción de *fuerzas primitivas* de las unidades simples. Las sustancias singulares son concebidas como centros de fuerza, dotadas de una "actividad original" que les es inherente.

El universo deviene así una totalidad de fuerzas, por oscuro que el término "fuerza" pueda resultar. No obstante, lo que deseo subrayar es la concepción de un universo eminentemente dinámico y plural en su unidad.

En este sentido, Leibniz afirma: "[...] todo está trabado". "Dondequiera hay acción […] no hay cuerpo sin movimiento ni sustancia sin esfuerzo".[9]

Esta temática es preocupación constante en toda la obra de Leibniz; se plasma —concentrada— en la *Monadología* y se aclara en *Los Principios de la Naturaleza y la Gracia*.

El título, *Monadología*, tiene un antecedente en la obra de Giordano Bruno *De Monade* de 1591. Las coincidencias y afinidades son mucho más que circunstanciales o externas.

Las mónadas, unidades simples, plurales del universo, provienen de la unidad primitiva, Dios.

¿Qué verbos incorpora Leibniz en esta obra para expresar la relación unidad-pluralidad? La pluralidad —afirma— *deriva* de la unidad originaria, cuya acción consiste en un *fulgurar* continuo. *Derivar*, *fulgurar* describen de manera nueva, la antigua preocupación.

---

[9] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discurso de metafísica*, § 9, 14. Aclaración del Nuevo Sistema de la comunicación de las sustancias…
Monadología, § 47, 56, 63 al 70 incl.
Principios de la naturaleza…, § 2, 3, 4, 6, 12, 13.

La pluralidad —en el sistema leibniziano— es la convivencia armónica de la diversidad monádica. Aseverar en este contexto que *todo está en todo* significa que cada mónada es un "espejo viviente" de la totalidad.

Espejo, en cuanto expresa a todas las demás. *Viviente*, porque es un centro de fuerza, está dotada de "acción interna"; esto es: *percepciones* (definidas como "el estado interno de la mónada cuando representa las cosas externas") y *apetitos* ("tendencias de una percepción a otra, principios del cambio"). Pero vivientes, además, porque todo en su universo lo es.

El universo viviente de Leibniz es descrito por su autor en un lenguaje bruniano con estas palabras: "[…] en la más mínima parte de la materia hay un mundo de criaturas vivientes".

> Cada parte de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es también como ese jardín o ese estanque.[10]

Concluye: "[…] no hay nada oculto, estéril y muerto en el universo". Leibniz salva la pluralidad irreductible, la infinidad de ángulos, perspectivas, puntos de vista múltiples y cambiantes, de unas mónadas diversas, herméticas, vivientes, fuerzas siempre activas, de un universo de fuerzas vitales. Un universo "multiplicado" por las diversas perspectivas, puntos de vista singulares, únicos, de cada mónada, sobre todo lo demás. Así, es *como si* hubiera otros tantos universos diferentes, aunque en rigor son sólo las diversas perspectivas de uno solo.

¿Cómo explicar, entonces, la unidad?

La unidad no aparece amenazada en la medida en que cada unidad simple de fuerza, la mónada, resume, expresa y refleja la totalidad. Por ende, el universo resulta una trabazón activa, vital de fuerzas diversas, en que cada singular refleja la totalidad de singulares. De esta manera se protege —sin riesgo ni mengua— una totalidad unitaria que es orden, armonía, continuidad, dinamismo.

---

[10] G. W. Leibniz, *Monadología*, § 66, 67.

Más allá de la profunda afinidad de la ontología de Bruno y de Leibniz, es interesante apuntar que ella se realiza por vías diversas en cada pensador. En Bruno, la trama total de lo real es atraída y provocada por el mago, porque la magia es el reinado de los vínculos universales. En Leibniz, la totalidad orgánica del universo es un sistema de fuerzas, un universo-dato, para ser examinado con el rigor de las ciencias: la física, las matemáticas, la biología.

Pero la concepción de que *todo está en todo* prosigue su itinerario histórico y debe aguardar hasta ser asumida por el pensamiento de Hölderlin y Novalis, para adquirir una profunda dimensión ética y estética.

En su novela *Hiperión*, Hölderlin exalta la concepción de raíz anaxagórica y dentro de su pensamiento deviene el soporte ontológico para sus momentos de intenso goce extático de la naturaleza.

Hölderlin es elocuente en este pasaje de su *Hiperión*:

> Formar un solo ser con todo lo que vive, ¿no es vivir como los dioses y poseer el cielo y la tierra?
> Ser una sola cosa con todo lo que vive, volver, por un olvido de sí mismo, al Todo de la Naturaleza, es alcanzar el más alto grado de pensamiento y de gozo, es estar en la cumbre sagrada de la montaña, en el reposo eterno, donde la hora última del día pierde su calor abrumador y el trueno no hace oír ya su voz, donde las aguas ardorosas del mar ondulan como los trigales bajo la brisa. Formar una sola cosa con todo lo que vive, significa que la virtud abandona su armadura de rigores y la inteligencia humana su centro, y todos los pensamientos se borran en presencia de este universo eternamente uno.[11]

Ante todo, "ser uno con todo" es un gozo profundo, abismal, una radical vivencia *estética* de lo real. Pero, a la vez, trae consecuencias éticas fundamentales. La virtud —dice bellamente Hölderlin— "abandona su armadura de rigores", porque ya no se trata de un deber-ser ético, que nos enclaustra en el rigor de un imperativo obligatorio, que nos somete, sino que la ética —si es posible erigir

[11] Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, Libro I, 2 Hiperión a Belarmino, pp. 8-9.

sobre esa base una ética— derivará de un espontáneo goce pleno de *ser*, de *sentirse uno* con la naturaleza.

Más aún, en una sola línea de este pasaje Hölderlin sugiere su crítica sin concesiones a la "*Aufklärung*", e indica un aspecto de su propuesta epistémica; porque ser uno con todo significa, además, que "la inteligencia humana [abandona] su centro"; y esta proposición tiene su trasfondo.

Toda filosofía que proponga el modelo de un individuo puramente racional —su expresión teórica en el racionalismo y su concreción histórica en la Ilustración—, sólo posee un ser amputado, irreal.

El hombre no es sólo su razón, también es su imaginación, su sentimiento, su pasión. Esto lo ha comprendido profundamente Hölderlin, que en este pasaje hace que la razón abandone su centro, indicando así el fin de su reinado.

Más aún —y al margen de Hölderlin—, para la filosofía actual es hora de recuperar el ser humano pleno, total, también en lo que atañe a sus funciones epistémicas, porque si el hombre aprehende, se apropia y coloniza el medio, no es porque ejerza un omnipotente, puro, trabajo racional; sino porque su razón se integra en una estructura procesal de funciones epistémicas impulsadas por la imaginación, entre otras, función creativa, germinante por excelencia.

Regresemos una vez más a la matriz ontológica de la doctrina.

¿Cuáles son los verbos que Hölderlin elige para describir la relación unidad-pluralidad?

Solamente en este breve pasaje articula varias acciones en otros tantos verbos. Se trata de *formar* un solo ser con todo, *volver* a la unidad sin fisuras, la *physis* originaria; *olvidarse* de sí mismo como partícula y *gozar* extáticamente de esta unidad total.

Por su parte, Novalis recupera el *todo está en todo* en una dimensión fundamentalmente religiosa, mágica y poética.

Religiosa en cuanto sostiene, en una atmósfera eckhartiana, que: "Un solo ser en todo; todo en un solo ser: la imagen de Dios en las plantas y las piedras, el espíritu de Dios en los hombres y los animales […]".

Mágica, porque piensa junto a Bruno que existen: "[…] extrañas simpatías entre los elementos".

Poética, porque la poesía es la vía privilegiada para penetrar y vivir la Totalidad. En este sentido, es explícito: "sólo los poetas poseen el arte de enlazar convenientemente unos hechos con otros".

En su prosa define: "Cosmología: Todo es síntoma de todo".

Y en su poesía exalta:

> Todo tiene que penetrar en todo;
> Todo tiene que florecer y madurar por todo;
> cada cosa dibuja en las demás su propia imagen
> y se mezcla en la corriente de todas las demás,
> y ávida se precipita en sus profundidades;
> allí rejuvenece su esencia original,
> y cobra mil nuevos pensamientos…[12]

En fin, sus verbos —activos, vitales— muestran las metamorfosis plásticas de lo real, porque ahora Todo debe *penetrar*, *florecer*, *madurar*, *mezclarse*, *precipitarse* en todo. Y el "espejo" reflejante de la mónada leibniziana alcanza plena movilidad en cuanto se convierte en agente que dibuja su imagen en los demás.

Perspectivas

Nuestro agitado —y sin duda parcial— itinerario histórico, ha buscado entrever algo de la fecundidad de esta propuesta de Anaxágoras: *todo en todo*.

I. Unidad. En el mundo, escenario donde todo lo humano transcurre, nada es ajeno a nada; nada existe aisladamente. Cada individualidad es expresión, espejo, síntoma de la totalidad. De aquí derivan varias consecuencias fundamentales:

1. A nivel *ontológico*: *nada es superfluo*; o afirmativamente, "todo es simiente", dice Novalis recordando las homeomerías anaxagóricas.
2. Desde el punto de vista *axiológico*, la tesis se convierte en ésta: *nada es despreciable*. Afirmativamente: todo vale de alguna manera y para alguien. Así se sella una alianza indisoluble: *ser* implica *valer*, aunque no todo valer.

[12] Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, Astralis, pp. 106, 158, 251. *Fragmentos*, p. 99.

3. En el ámbito ético la proposición se convierte en algunos imperativos: "no desperdicies nada humano", exige Novalis. O parafraseando a Sartre: todos somos responsables por todos. Desde el *todo está en todo*.
4. El compromiso y la responsabilidad éticas devienen ineludibles.
5. En el contexto de la *estética*, suscita una reflexión que Rilke quiso enseñar:

> Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígase que no es bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre, indiferente.[13]

II. Pluralidad: ella también está ahí, es un hecho. Cada ente expresa *a su modo* la totalidad. Pero diversidad no es dispersión, divergencia; sino convergencia, relación. Relación no sólo como afirmación, sino también como *negación*. Repitiendo a Eckhart: "Todas las criaturas llevan en sí una negación". Cada individualidad pone límites en cuanto afirma su peculiaridad a la vez negando lo que no es. Visto desde este ángulo, la realidad es una *trama de límites a ser franqueados*. Límites que no son fijos, dados, acabados; sino dinámicos, puestos, abiertos. La totalidad es plural, procesal, interactuante, abierta. Es maleable y creadora, porque incluye la negación; tan múltiple y polifacética como lo negado. Negación que trabaja a todo nivel apareciendo como lo falso, la contradicción, lo malo, lo feo, la desigualdad, lo injusto…

Pero precisamente ella se convierte en el acicate para que lo humano se muestre como es, porque el hombre es *el ser transgresor de todo límite*. Su ciencia y arte, magia y mística, ética o estética… son otras tantas vías estructuradas como arietes para perforar los límites que se anteponen a la actividad humana.

En fin, ante la trama fuertemente delicada de lo real, indestructiblemente tenue de *Todo con Todo*, el hombre ha vuelto astuta su razón, ha afinado el oído, ha aguzado el ojo, pero para la filosofía ello no basta aún, porque todavía no ha recuperado plenamente

[13] Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, p. 25.

la actividad de la imaginación; función transgresora de todo límite, en cuanto lo niega para dar sus propuestas, rompiendo los cerrojos que el medio pretende imponer.

La imaginación, propulsora de vínculos, creadora de lo nuevo, fecunda la razón para hacer posible una visión totalizante de lo real; porque sólo puede apropiarse de la totalidad transgrediendo límites. Transgresión de "lo dado", del espacio y tiempo; circunstancias, enigmas e ignorancias que sólo con la participación del trabajo gozoso de la imaginación se puede alcanzar.

Cuerpo redimido[1]

Propongo partir de la metáfora del arco y la flecha.

Entre los extremos tensos del arco del tiempo: *cuerpo original* y *cuerpo obsceno*, la filosofía oscila entre el hilo rígido tendido por los detractores del cuerpo, y la flecha propulsada: *cuerpo redimido*.

1. Cuerpo original

En un extremo del arco, el cuerpo original necesita conquistar un territorio. Es un instrumento de exploración y de apropiación. En esa misma actividad, puede convertirse en instrumento de sojuzgamiento, cuando el amo es dueño del cuerpo esclavizado. Pero a la vez, el cuerpo es instrumento expresivo, relacionante social.

El hombre corre, trepa, caza, construye, lucha, danza… Así la provoca, evoca, convoca *con* su cuerpo. Lenguaje de la acción, *señorío del movimiento, cuerpo agente*.

El cuerpo original, el de la marcha bípeda, la liberación de la mano, de la cabeza; el cuerpo erguido de la mirada libre, señala el origen de infinitos horizontes posibles.[2]

2. Cuerpo obsceno

El devenir temporal nos ofrece hoy el espectáculo de culturas preponderantemente sedentes y obscenas. Este extremo del arco concentra cuerpos que ya no corren, trepan, cazan, luchan, como necesidades dominantes, sino que son desplazados por variados medios de transporte, se confinan en trabajos sedentes, y se recrean, sobre todo, con ocios sedentes: cine, televisión, teatros, libros, mú-

---

[1] Coloquio 125 Años de la Escuela Nacional Preparatoria, Asociación Filosófica, Palacio de Medicina, FFyL, UNAM, diciembre de 1992.

[2] *Cfr.* Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, I, pp. 50-208 *et passim*.

sica. En las ciudades, la vida cotidiana es predominantemente pasiva, con los lenguajes receptivos que los medios ofrecen; la figura dominante es la de una *esclavitud de la pasividad, cuerpo paciente.*

En años recientes, Baudrillard ha puesto de manifiesto la superficialidad obscena a que es sometido el cuerpo en las culturas actuales. En tal sentido, denuncia:

> […] nosotros ya no existimos como dramaturgo o como actor sino como terminal de múltiples redes.
> […] nuestro cuerpo, aparece como superfluo en su extensión, en la multiplicidad y la complejidad de sus órganos, de sus tejidos, de sus funciones, ya que todo se concentra hoy en el cerebro y en la fórmula genética, que resumen por sí solos la definición operacional del ser.[3]

En buena medida, la teoría cartesiana del cuerpo como mecanismo, vertida en clave materialista por *La Mettrie*, y transmutada en su versión hiperbólica del futurismo de Marinetti, aparece —en la actualidad— como su caricatura. El "hombre máquina" se instala en la velocidad, los ruidos multiplicados y potenciados lo invaden, el aire irrespirable lo alimenta, las redes de comunicaciones y pantallas lo envuelven. El predominio de la artificialidad pone en peligro de atrofia el cuerpo, por ende, la humanidad.

Entre los extremos del arco: señorío del movimiento, cuerpo agente, en el cuerpo original; y la esclavitud de la pasividad, cuerpo paciente, en el cuerpo obsceno, se tiende el hilo tenso de los detractores del cuerpo, cuyo mejor papel es el de propulsar la flecha del cuerpo redimido.

El *index* nietzscheano condena sin paliativo todas las formas de represión, opresión o sometimiento del cuerpo. Así, afirma:

> Tiempos hubo en que el alma despreciaba el cuerpo; y en aquel entonces este desprecio era lo supremo. Lo quería ella flaco, repugnante y raquítico. Así entendía escaparse de él y de la tierra.
> ¡Ah! Pero esa alma era aún flaca, repugnante y raquítica; ¡y la crueldad era su voluptuosidad!

---

[3] Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, pp. 14-15.

> […] He aquí lo que he de decir a los detractores del cuerpo: su desprecio se origina en su aprecio. ¿Cuál es el origen del aprecio y del desprecio, del valor y de la voluptuosidad? El propio ser, creador, se creó el aprecio y el desprecio, el placer y el displacer. El cuerpo creador se creó el espíritu como brazo de su voluntad.[4]

Entre aquellos que proponen desoír al cuerpo se incluyen diversas concepciones del ascetismo y la mística. Quizá es precisamente la mística la postura más radical al respecto, en cuanto exige una actitud de desasimiento, de renuncia total a sí mismo, cuerpo y alma, con miras a trascenderse.

3. El cuerpo redimido

La expresión "cuerpo redimido" alude a situaciones, concepciones, perspectivas, vías y maneras de reconquistar filosóficamente el cuerpo.[5]

No obstante las diferencias varias entre ellas, todas tienen en común, por un lado, el propósito reivindicatorio del cuerpo; por otro, denotan diversas maneras de transgredir las fronteras del cuerpo y trascenderse. En tal sentido, propongo cuatro vías diferentes en cuanto a la naturaleza, propósitos, medios, etcétera, por las que se logra una recuperación del cuerpo, en cuanto otras tantas redenciones posibles. Aludiré al cuerpo ritual, el cuerpo del exilio, la metamorfosis del cuerpo y a la danza.

Por *cuerpo ritual* me refiero a un aspecto del papel del cuerpo en las ceremonias mágico-religiosas durante las fiestas. En lo que atañe a nuestro asunto, el cuerpo ritual se diferencia del "cuerpo natural". El cuerpo natural ya no se siente, para entrar en una corporeidad colectiva, anónima. El cuerpo singular diluye sus límites en una comunidad anónima de cuerpos. A este nivel se recupera otra forma de corporeidad, común, en gran medida construida, compartida, sentida, de un cuerpo sin contornos. En este punto es posible acceder a una catarsis de profunda conversión. "Yo no

---

[4] Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra. Cfr.* "Bajó Zaratustra de la montaña. De los detractores del cuerpo".

[5] María Noel Lapoujade, "El cuerpo al rescate de su historia", en la revista del periódico *La República.*

soy yo, pero tampoco, otro". "Soy un cuerpo que baila", un cuerpo cuyo movimiento fascinado me instala en una instancia transgresora de la propia figura recortada, individual de su volumen. Es una forma de dramatización, diversa de la tragedia griega, no obstante los profundos efectos catárticos de ambas. En la tragedia clásica el espectador es seducido por la mirada y lo escuchado, y así se transporta a una situación que lo envuelve y sacude.[6]

El cuerpo ritual se sumerge, actor, en una dinámica totalizante, por la cual accede a una catarsis colectiva, en la que la conversión subjetiva se alcanza mediante movimientos, ritmos, gestos, posturas, respiración, que rompen con cualquier norma preestablecida, para convertirse en las vías de una transmutación espiritual.

Por otra parte, no obstante las diferencias de todo orden, el cuerpo místico y el cuerpo ritual sellan una alianza muy profunda, si se piensa que tanto el despojamiento místico del cuerpo como el ingreso del cuerpo a una corporeidad colectiva son maneras diversas de transgredir la individuación corpórea.

En cuanto abandonado o sobrepasado, el cuerpo siempre es transgredido. Se trata de una transgresión por la que se esfuman los límites cerrados de su figura, el volumen, el peso, la densidad, la dimensión, porque se funden en una unidad más vasta que comprende el cuerpo individual y lo anula. Se trata de la transmutación de lo visible en invisible, de la conversión de la materia en espíritu, energía, en todo caso señala el devenir de la materia a la inmaterialidad.

Por prescindencia en la mística o atravesándolo en el ritual, el cuerpo propicia la abolición de los límites del yo, y se convierte en vía de acceso a lo suprasensible. En su propia transgresión el cuerpo ofrece un acceso a la trascendencia.

Otro papel juega el *cuerpo del exilio*, en otra "situación límite" crucial. En una simplificación extrema del exilio, en su sincronía, en una enajenación de la exterioridad por ausencia; lejanía que duele. Su diacronía ejerce su transformación radical: el exilio deviene crecimiento inadvertido, identidad multiplicada, cuando las geografías enmudecen y sólo se escucha cada *ser* con *ser*.

---

[6] M. N. Lapoujade, "Catarsis, encrucijada del pensar", *Relaciones*.

Cada cuerpo tiene su mundo circundante (*Umwelt*). Pero he aquí que el cuerpo del exilio necesita conquistar un mundo circundante separándose de su territorio. El cuerpo del exilio es un cuerpo sin territorio, por ende, enajenado. La duplicidad de la territorialidad virtual y la actual cohabitan en ese cuerpo. Sus efectos inciden en los procesos de la construcción de una identidad más compleja, en cuanto trama de una individualidad multiplicada.[7] Alcanzando este momento, el cuerpo del exilio es un *cuerpo utópico*.

La utopía, registro de lo humano, se plasma también en la corporeidad. Entonces, se alcanza la paradoja del cuerpo que trasciende su límite, en cuanto se libera de la unicidad de una coordenada espacio-temporal. Es, pues, otra forma de trascendencia.

En el cuerpo místico y en el cuerpo ritual se trata de transgredir los límites de su propia forma; en el cuerpo del exilio se plasma la transgresión de la territoriedad propia, para conquistar la coexistencia de múltiples espacio-tiempos vividos como propios.

Otra posibilidad: *las metamorfosis del cuerpo*. En los dos primeros casos se trataba de la transgresión de los límites del cuerpo, en el tercero (cuerpo del exilio) se trata de la transgresión del territorio del cuerpo. Ahora reflexionamos sobre la transmutación de su figura, las transformaciones de su forma.

Las metamorfosis son inherentes al hombre, como ser vivo, en quien también brota la *physis*, en cuanto subjetividad temporal, proteica.

En especial, reflexionemos un instante sobre una peculiar metamorfosis posible, la descrita por Kafka en su obra así titulada. Es un caso imaginario, ilusorio, descubierto como real por Gregorio, su protagonista, al despertar:

> Gregorio Samsa, al despertarse esa mañana después de un sobresaltado sueño, se halló sobre su cama convertido en un repugnante bicho. Estaba apoyado sobre su espalda, que ahora no era otra cosa que un duro caparazón, y al levantar la cabeza, pudo ver su vientre oscuro, atravesado por callosidades, cuyo volumen apenas si resistía la colcha, que ya iba resbalándose hacia el piso. Incontables patitas,

[7] M. N. Lapoujade, "La identidad del yo", *Relaciones*.

> muy débiles y flacas en comparación con el resto de su cuerpo se movían ante sus ojos desmañadamente.[8]

A partir de esta extraña metamorfosis de su cuerpo ya nada quedará igual. Sus relaciones con los objetos, su alimentación, sus relaciones con los seres humanos que lo rodean: padre, madre, hermana, sirvienta, conocidos; pero, sobre todo, su relación consigo mismo.

¿Cómo vivir la autoconciencia de un cuerpo radicalmente otro? La alteración produce alteridad.

La metamorfosis de Kafka es la historia de esta alteridad desde su nacimiento hasta su muerte.

La violenta metamorfosis corporal sufrida por Gregorio Samsa —el protagonista— fue produciendo la paulatina desintegración humana de su familia; una inexorable deshumanización de su padre, su madre, su hermana. Simultáneamente, va creciendo en el interior del extraño animal Gregorio un alma humana más rica, más pura, una generosa humanidad.

La forma humana cobijando monstruos; el monstruo protegiendo la excelsitud de lo humano. Escuchen a Kafka:

> Queridos padres —dijo la hermana dando un manotazo sobre la mesa, a modo de introducción—. Las cosas no pueden seguir así. Quizá ustedes no lo entiendan, pero yo sí. En presencia de este monstruo no quiero ni proferir el nombre de mi hermano; de manera que sólo diré que debemos tratar de deshacernos de él. Hicimos todo lo humanamente posible por cuidarle y soportarle, y estoy segura que nadie se atrevería a hacernos el más mínimo reproche.
> […] ¿Y ahora? —se dijo Gregorio mirando a su alrededor, en la oscuridad. Rápidamente se convenció de que estaba totalmente imposibilitado de moverse. Cosa que no le sorprendió; más bien hubiera encontrado realmente extraño que le fuera posible hacerlo con sus débiles patitas. Por otra parte se sentía relativamente a gusto. En verdad que tenía dolorido todo el cuerpo; pero le pareció que estas dolencias iban en gradual disminución y creía que, finalmente, acabarían por desaparecer. La manzana podrida, incrustada en

[8] Franz Kafka, *La metamorfosis*, I, p. 15.

> su espalda, y la inflamación, que se veía blanquecina por el polvo, le molestaban poco. Pensaba en su familia, con ternura y amor. En él era más fuerte, si cabe, que en su hermana, el convencimiento de que debía desaparecer.
>
> Y en ese estado de ociosa y dulce meditación siguió hasta que en el reloj de la torre de la iglesia dieron las tres de la madrugada. En la ventana volvió a ver la luz del alba que clareaba al mundo exterior. Después, contra su voluntad, su cabeza se hundió totalmente, y su hocico despidió un débil y último aliento.[9]

Aprender un nuevo cuerpo, con nuevas necesidades y limitaciones, en una vieja identidad. Escisión brutal, detenimiento inicial del tiempo, ruptura con las relaciones espaciales establecidas. Abismo del alma y cuerpo que se convierte en un nuevo paradigma filosófico radical. Ya no más el alma cartesiana, piloto de su cuerpo. A partir de aquí, la inversión kafkiana, transmutación hiperbólica de los valores. La propuesta kafkiana implica la puesta en crisis de toda la tradición filosófica anterior, mediante una ficción literaria. Ficción arquetípica para toda la filosofía posterior: *el cuerpo como piloto del alma*. El cuerpo que trastocando su forma arrastra el alma tras de sí. Metamorfosis corporal desencadenante de una alteración radical de las relaciones humanas, sus comportamientos, sentimientos, valores, conceptos, creencias, etcétera, y una transformación total de la subjetividad. Sus recuerdos, conceptos, imágenes, placeres, dolores, afectos, pasiones, gustos, juicios, pre-juicios, razones, sueños, ideales y todo lo que se pueda imaginar. Reitero la cita de Nietzsche ahora desde otro ángulo: "El cuerpo creador se creó el espíritu como brazo de su voluntad".[10]

Sin embargo, la meta-morfosis es inherente a lo humano, reviste alcances ontológicos radicales. En este sentido, yo escribí alguna vez:

> Meta-morfosis: el nombre más preciso para denotar la aventura humana contra lo estático, contra las formas fijas, augures de muerte.

[9] *Ibidem*, 3, pp. 66 y 69.
[10] F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 39.

> Lo informe vital convertido en los latidos del ser abierto, configurándose sucesivamente de mil maneras, inventándose a cada paso… Esta fidelidad a la vida provoca la infidelidad a la identidad fija. El nombre, "artista de sí mismo" —recuerdo a Pico della Mirandola—, vive la experiencia de sus meta-morfosis como otras tantas maneras de persistir en un prolongado acorde afectivo con la realidad.[11]

4. Los cuerpos de la danza

El hombre, como "artista de sí mismo", ejerce su poder de metamorfosearse —sublimado— en la danza. Los infinitos cuerpos que el cuerpo produce en la danza plasta concentrada, la apología del movimiento con el movimiento, la simbiosis de la espiritualidad y la animalidad.

Es una vía para expresar el encuentro de la física y la metafísica, el rigor matemático y la pureza geométrica vertidas en la belleza de evanescentes, precisas, exactas formas móviles en evolución. Belleza plasmada en el rigor del instante, fugaz configuración del cuerpo en su máximo esplendor.

Así se expresa el asombro ante el cuerpo en su cotidianidad, en que sus movimientos imprecisos, toscos, inconscientes, inadvertidos, distorsionan, ocultan la potencialidad creativa de las relaciones con el entorno.

El cuerpo bello deviene maestro del alma. Valéry, en su obra sobre el alma y la danza, pone en boca de Erixímaco —el médico— la vivencia del asombro:

> Querido Sócrates, ella [la danzante] nos enseña lo que hacemos, mostrando claramente a nuestras almas, lo que nuestros cuerpos cumplen oscuramente. A la luz de sus piernas, nuestros movimientos inmediatos nos parecen milagros. Nos asombran tanto como es preciso.[12]

El cuerpo deviene el detonador de la reflexión, promueve el asombro, está presente, pues, en el origen eterno del filosofar. En este

---

[11] M. N. Lapoujade, "Silvia García: un filosofar itinerante", *Relaciones*.

[12] Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, II, p. 157.

sentido, Valéry sacude una vez más la ortodoxia filosófica espectral, cuando sostiene: "La razón, a veces, me parece ser la facultad de nuestra alma de no comprender nada de nuestro cuerpo".[13]

El cuerpo en su cotidianidad, sujeto a moverse en el espacio, según las leyes rigurosas de la gravedad y del movimiento, es recreado por la imaginación, transmutado en universos ilusorios. La imaginación construye y deconstruye infinitos cuerpos en mundos de ficción. Horizontes de reflexión insinuados por las imágenes móviles de los cuerpos.

Valéry se expresa ahora por Fedro cuando dice:

> […] la contemplación de la danzante me hace concebir tantas cosas, y tantas relaciones de cosas, que, sobre la marcha se hacen mi propio pensamiento y piensan, de alguna manera en lugar de Fedro. Encuentro claridades que no hubiera jamás obtenido de la sola presencia de mi alma […][14]

A esta función de propulsora de la reflexión, catalizadora de pensamientos que brotan pensándose en la espontaneidad de su propia acción, Valéry une aun un pliegue más profundo que quiero recuperar: *el socratismo radical de la danza.*

Fedro se pregunta: "[…] ¿esta danzante tendría […] algo de socrático, enseñándonos […] en cuanto a la marcha a conocernos mejor a nosotros mismos?".[15]

El desarrollo de la obra responde afirmativamente con creces. La danza es —además— una ventana hacia la interioridad, el recogimiento y regocijo del movimiento bello del cuerpo que nos conduce a conocernos mejor, a cierta autoconciencia sin más.

En fin, la danza, en cuanto "acto puro de la metamorfosis",[16] expresa en la labilidad rigurosa de infinitas imágenes móviles, la proteica multiformidad de lo humano. Resulta una conversión bella de las metamorfosis infinitas del hombre, creador de su humanidad multiforme, móvil, abierta.

---

13 *Ibidem*, p. 163.
14 *Idem.*
15 *Ibidem*, p. 157.
16 *Ibidem*, pp. 164-165.

Finalmente, estos "cuerpos del cuerpo" se muestran hiperbólicamente en la danza, porque, entre sus infinitas posibilidades, ella está presente en las diversas metamorfosis expresadas en el cuerpo originario, el cuerpo obsceno, el cuerpo místico, el cuerpo ritual, el cuerpo del exilio, el cuerpo metamorfoseado, que, en rigor, es sólo un pleonasmo.

Isadora Duncan lo comprendió desde la danza. En su autobiografía cuenta que en algún momento encontró inspiración para los más bellos movimientos de danza en las lecturas de la *Crítica de la razón pura*, de Kant; como, asimismo, reconoce a sus grandes maestros:

> […] al llegar a Europa tuve tres grandes maestros, que fueron los tres precursores de la danza de nuestro siglo: Beethoven, Nietzsche y Wagner.
>
> Beethoven creó la danza en ritmos potentes; Wagner, en forma escultural; Nietzsche, en espíritu. Nietzsche fue el primer filósofo bailarín.[17]

Sí, efectivamente Nietzsche en su *Zaratustra* llega a afirmar que si creyera en un dios, debería ser un dios bailarín. El hombre, entre tanto, habrá de aspirar a correr y bailar. Nietzsche traza la apología de los cuerpos ligeros, aéreos, no adheridos a la materia ni incrustados en un "real impuesto", por eso exige: "bailar por encima de todo". Y exclama: "¡Hemos de considerar desperdiciado el día en que no se haya bailado siquiera una sola vez! ¡Y hemos de tener por falsa toda verdad que no haya dado lugar siquiera a una sola carcajada!".[18]

En fin, la propuesta central de este ensayo se encierra en una frase escueta: *es hora de encontrar una metamorfosis corporal de la filosofía.*

Si la filosofía es *paideia*, y sin duda lo es, debe ante todo ganar para sí la significación profunda de las infinitas metamorfosis del cuerpo como claves para una ontología estética.

Pero si es *paideia plena* no puede olvidar que el escribir y leer más radicales, más originarios, emergen, desprendiéndose, de su

---

[17] Isadora Duncan, *Mi vida*, pp. 155 y 355.

[18] F. Nietzsche, *op. cit.*, "Del leer y escribir", "El gran anhelo", "De viejas y nuevas tablas".

matriz corporal. Escuchen: "De todo lo escrito, sólo aprecio lo que uno ha escrito con su sangre. Escribe con sangre y sabrás que la sangre es espíritu".[19]

Parábola

Más Él hablaba del templo de su cuerpo.
San Juan, II:21

Y tomé el libro de las manos del ángel y me lo comí.
Apocalipsis X: 9,10

Había un hombre que tenía una doctrina.
Una doctrina que llevaba en el pecho (junto al pecho, no dentro del pecho),
una doctrina escrita que guardaba en el bolsillo interno del chaleco.
Y la doctrina creció. Y tuvo que meterla en un arca, en un arca como la del Viejo Testamento.
Y el arca creció. Y tuvo que llevarla a una casa muy grande. Entonces nació el templo.
Y el templo creció. Y se comió al arca, al hombre y a la doctrina escrita que guardaba en el bolsillo interno del chaleco.
Luego vino otro hombre que dijo:
El que tenga una doctrina que se la coma, antes de que se la coma el templo;
que la vierta, que la disuelva en su sangre,
que la haga carne de su cuerpo...
y que su cuerpo sea
bolsillo, arca y templo.[20]

[19] *Ibidem*, "Del leer y escribir".
[20] León Felipe, "Ganarás la luz", *Lecturas mexicanas 11*, p. 152.

La filosofía como saber en crisis[1]

Mi propósito central —como dice el título— es mostrar que la filosofía es un saber en crisis. Pero, ¿qué significa "crisis"? Como observa Wittgenstein: "Algunas veces es necesario sacar una expresión del lenguaje y mandarla limpiar —después se la puede volver a poner en circulación".[2] Y esto vamos a hacer.

La etimología nos recuerda que originalmente "crisis" significa "juicio" en cuanto al resultado de un proceso, la decisión sobre un caso y, en general, la terminación de un suceso. Así, la palabra "crisis" aparece asociada con la decisión final de un acontecer y, en consecuencia, implica un cambio, favorable o no, un "*viraje decisivo*". Un giro de esta naturaleza en una situación la torna difícil por lo que la palabra denota: una fase peligrosa de un acontecer; la incertidumbre y el riesgo son rasgos de la novedad.

La crisis de una enfermedad designa el punto álgido, el momento de manifestación aguda después del cual se espera un desenlace favorable o desfavorable. Por extensión, se habla de crisis política, de gobierno, ministerial, económica. Finalmente, también los filósofos hablan de "crisis". Crisis de la filosofía, de la estética, de la metafísica. Crisis del racionalismo, del marxismo, de la analítica. Crisis de la conciencia, crisis de los valores...

Decir que la filosofía está en crisis es no decir nada, porque ella *es un saber en crisis*. La crisis le es inherente, le es consustancial. La filosofía es la historia de todos sus "virajes radicales". Por ello, la filosofía que no está en crisis es su negación o, lo que es lo mismo, filosofía dogmática. El constituirse como un saber siempre en transición es el sello inevitable de su quehacer; no existe

---

[1] Memorias del coloquio "La filosofía hoy", FFyL, UNAM, 1993.

[2] Ludwig Wittgenstein, *Observaciones*, p. 76.

filosofía "sólida", consolidada. La filosofía se da "en estado líquido" o no se da.

La salud filosófica consiste en asumir su inevitable *convalecencia* y *a los filósofos no les queda sino convivir en la crisis,* lo que, dicho en otras palabras, significa "admitir la verdad del otro, la crítica, la polivalencia de los discursos y, sobre todo, la autocrítica".[3]

Los protagonistas de la filosofía, *los filósofos,* en su heterogeneidad histórica, social e individual, manifiestan diversas figuras en las que puede asumirse la apertura inherente a la condición humana. A partir de una indeterminación originaria, cualesquiera que sean las coordenadas espacio-temporales individuales, el hombre necesita configurarse, auto-moldearse, erigirse en su propio artista.

El ser humano es el itinerario de sus crisis; la historia de sus luchas por constituirse como tal. El *filosofar* es la inexorable actividad de poner en crisis y proponer salidas a las crisis que le son inherentes. No hay crisis sin algún "viraje radical". El transcurso del "viraje", antes de emprender la nueva dirección, conlleva el *abandono* del punto del cual partió.

La mirada, en lo que sigue, se dirige a ese momento. Me detendré en *el intervalo* entre la deconstrucción (puesta en crisis) y la construcción (filosofía alternativa).

La figura del *despojamiento* eckhartiano significa —aun más allá de su mística— el desasimiento total de la exterioridad, la corporeidad, aun de la yoidad, para alcanzar un desierto interior total. Es el yo que se anonada para convertirse en disponibilidad absoluta. Es el momento anterior al filosofar en que el filósofo no es sino un horizonte de su posibilidad. Infrecuente es rescatarlo como tal.

De inmediato, una primera reducción deviene necesaria. Echar a andar la reflexión exige ciertas precauciones. Es preciso *eliminar los prejuicios* exhibiéndolos como son. Se requiere neutralizar, evitar o *disolver los sofismas* que se filtran en la reflexión.

Si avanzamos un paso más, una atención alerta debe seguir la regla de Bacon: registrar no sólo las presencias, sino también *las ausencias.*[4] Pero este procedimiento —metódico en su origen— re-

[3] María Noel Lapoujade, "Hacia un 'hombre imaginante'", *Relaciones.*
[4] Francis Bacon, *Novum Organum*, p. 12.

viste alcances más amplios: se trata de procurar un filosofar atento a las omisiones, a las fallas: lo no presente, lo invisible.

Otra consideración, sin duda, es el error. "Saca dinero de cada error" —aconseja Wittgenstein—.[5] EI error es una de las fuentes primigenias del conocer. El conocimiento se debate por nacer, desprendiéndose paulatinamente del error. O, en otras palabras, el filósofo escultor hace emerger la forma del conocer, configurando la materia del error. Es más, una manera de enriquecer el conocimiento surge cuando el filósofo se detiene —como dice Nietzsche— a "mensurar los antiguos errores unos con otros".[6]

Nadie niega que, de diversas maneras, la filosofía se teje con la palabra. Sin embargo, el sentido de la palabra se recorta en el silencio que la cobija, y éste, el momento del *silencio,* del *callar,* es otro de los aspectos que podemos descubrir en el intervalo entre el abandono de lo anterior y la construcción posterior.

Ante lo inefable, la mística de Eckhart nos enseña a callar: "Vale mucho más callar sobre Dios, que hablar".[7] El verbo de San Juan se suspende en el silencio vibrante del "quedéme no sabiendo / toda sciencia trascendiendo".[8] Kant se asoma a la trascendencia nouménica manteniendo el discurso en suspenso sobre el abismo de la interrogación. Wittgenstein, sobre la huella de Eckhart y Kant, dedica el *Tractatus...* a trabajar el lenguaje sobre el fondo místico de lo que más vale callar.[9]

Heidegger hunde las raíces del "callar" en las estructuras existenciarias del *Da-sein*. El "callar" es una posibilidad esencial del "hablar". En *Ser y tiempo* leemos:

> Quien calla en el hablar uno con otro puede "dar a entender", es decir, forjar la comprensión, mucho mejor que aquel a quien no le faltan palabras. El decir muchas cosas sobre algo no garantiza lo más mínimo que se haga avanzar la comprensión. Al contrario: la

---

5 L. Wittgenstein, *op. cit.,* p. 123.
6 Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío,* p. 292.
7 Meister Eckhart, *Tratados y sermones,* p. 562.
8 San Juan de la Cruz, "Coplas del mismo [el nacimiento] hechas sobre un éxtasis de harta contemplación", *Obras completas,* 1974.
9 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus.*

> verbosa prolijidad encubre lo comprendido, dándole seudoclaridad, es decir la incomprensibilidad de la trivialidad [...] Quien nunca dice nada, tampoco puede callar en un momento dado. Sólo en el genuino hablar es posible un verdadero callar. Para poder callar necesita el Dasein tener algo que decir, esto es, disponer de un verdadero y rico "estado de abierto" de sí mismo.[10]

Concuerdo con Heidegger en señalar la raíz ontológica fundamental del callar. Pero es preciso emplazar el callar —además— en una circunstancia privilegiada para su propia irrupción. El más profundo callar se vive en la experiencia radical de la soledad, que es otro momento del intervalo que nos propusimos observar.

Hay una soledad buscada, la del que se aísla del ruido, de "las moscas en la plaza" para "rumiar" sus preocupaciones a solas con su pensar —aconseja Zaratustra:

> ¡Refúgiate, amigo mío, en tu soledad! Te veo aturdido por las estridencias de los grandes y dejado maltrecho por los aguijones de los mediocres [...] Semeja de nuevo el árbol frondoso que amas: mudo y alerta levántase sobre el mar.
> Donde termina la soledad empieza la plaza; donde empieza la plaza, empiezan también las estridencias de los grandes comediantes y los zumbidos de las moscas venenosas.[11]

Si nos regresamos a un estadio más originario, encontramos la "soledad irremisible" que reclama Buber para los creadores, o la soledad como "sostén y hogar" que "es preciso llegar a amar", como pide Rilke a aquellos que sientan la necesidad de crear, porque —afirma— desde esta matriz de la soledad se pueden hallar todos los caminos.[12]

En fin... *saber callar en despojada soledad* es el instante del suspenso absoluto, contención del aliento, oído aguzado, espera agazapada, avidez intensa, pausa grávida antes del salto que nos instale en alguna vía por recorrer.

---

10 Martin Heidegger, *Ser y tiempo,* pp. 181-182.

11 F. Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra.*

12 *Cfr.* Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, p. 24, y Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta.*

Saber callar en despojada soledad es el instante purificador en cuanto, desprendiéndose de todo lo inesencial, el individuo regresa a un estadio más originario por el que devuelve su quehacer a su ser. Sólo que éste es un momento del movimiento de su ser original, al que le va la vida en *el poder hablar en una rica comunidad*.

Intervalo filosófico en el gran relato de la Revolución francesa[1]

En este artículo me propongo aportar otra breve meditación acerca de la Revolución francesa.

En particular, quiero sacar a la luz una veta de las complejas filiaciones filosóficas; un fragmento del itinerario filosófico que cuaja en la Revolución y se continúa más allá de su acontecer. Me refiero al trayecto Bacon-D'Alembert-Kant.

De inmediato, haciendo un alto en el pensamiento de Kant, propongo mostrar un nexo entre la Revolución y la ética kantiana.

En 1605, Bacon publica *Del adelanto y progreso de la ciencia divina y humana*, obra de una riqueza y originalidad desbordantes. En ella, entre el cúmulo de sus aportaciones, lanza una propuesta de sistematización de la totalidad del saber humano, en función de las facultades del sujeto, determinantes de cada uno de los tipos de actividad. Así, la Historia es producto de la memoria, y se convierte en la memoria de la humanidad. La Poesía plasma la creatividad humana en cuanto actividad dominante de la imaginación; la Filosofía nace de la razón. En Bacon, desmintiendo las "etiquetas" filosóficas de su empirismo crudo, aparece delineada, explícita y rotundamente, una actitud crítica, en el sentido kantiano: de investigación de las posibilidades y límites del entendimiento humano, y en cuanto postura sintética entre empirismo y dogmatismo (como reza su aforismo 95 del *Novum Organum*).

No por casualidad el epígrafe de la *K.r.V.* y el de la *K.p.V.* son citas de Bacon, así como el de la *Introducción a la doctrina de la ciencia* (1794) de Fichte. Además de la presencia de Bacon en su reflexión.

---

[1] Esta ponencia se dictó con motivo de la presentación del libro *La Revolución francesa. Doscientos años después*, en la FFyL, UNAM, el 11 de mayo de 1992.

Si abrimos el Discurso preliminar de la Enciclopedia, de 1751, de D'Alembert, nos encontramos con la transcripción del cuadro del saber humano trazado por Bacon. Pero más aún, más allá de la presencia de la filosofía de Bacon en diversos momentos de su discurso, D'Alembert hace explícita su filiación teórica y su admiración por Bacon. Al respecto, ponderen ustedes este pasaje del Discurso preliminar... de D'Alembert:

> Mientras que adversarios poco instruidos o mal intencionados hacían abiertamente la guerra a la filosofía, ésta se refugiaba, por así decirlo, en las obras de algunos grandes hombres que, sin tener la peligrosa ambición de arrancar la venda de los ojos a sus contemporáneos, preparaban de lejos, en la sombra y en el silencio, la luz que debía alumbrar al mundo poco a poco y por grados insensibles.
>
> A la cabeza de estos ilustres personajes, debemos colocar al inmortal canciller de Inglaterra, Francisco Bacon, cuyas obras, tan justamente apreciadas y, sin embargo más estimadas que conocidas, merecen nuestra lectura más que nuestros elogios. Considerando los sanos puntos de vista y la amplitud de este gran hombre, la multitud de materias de que su inteligencia se ha ocupado, la valentía de su estilo, que une en toda su obra las imágenes más sublimes a la más rigurosa exactitud, estamos por considerarle el más grande, el más universal y el más elocuente de los filósofos.
>
> […] Declaramos aquí que debemos principalmente al canciller Bacon el árbol enciclopédico de que ya hemos hablado y que se encontrará al final de este Discurso.[2]

Algunos de los nexos Bacon-D'Alembert-Kant hice explícitos en mi trabajo *Filosofía de la imaginación*, al que me remito brevemente en lo que sigue.

> […] Bacon señala el *papel mediador de la imaginación entre voluntad y razón.*

[2] Jean le Rond D'Alembert, "Discurso preliminar de la Enciclopedia", *Iniciación filosófica I*, pp. 98-102.

> Es este otro punto en que la afinidad Bacon-Kant es profunda. Pero además el nexo de las facultades está propuesto por Bacon en forma similar a como aparece después en la filosofía de Kant. Los sentidos —dice Bacon (sensibilidad en Kant)— obran sobre la imaginación que engarza sus datos con la razón —según Bacon (entendimiento en Kant)—.
>
> En 1620, Bacon publica el *Novum Organum*, donde aparece una investigación cuidadosa del entendimiento humano. En esta obra se expresa con claridad la actitud crítica de Bacon, en cuanto enuncia el imperativo de investigar el entendimiento mismo (crítica en sentido afirmativo). Ese examen ha de ir precedido de una "refutación" —crítica en sentido de rechazo— del entendimiento mismo, consistente en el estudio de todos los falsos conceptos, falsas nociones (ídolos) que distorsionan su actividad.
>
> Por esta vía vuelve a surgir la estrecha relación del entendimiento con la imaginación. Se trata de un erradicar estos ídolos de la mente, tarea no sólo difícil sino aun imposible en los casos en que se trata de ídolos inherentes a la mente humana. Éstos llevan a un funcionamiento sofístico inevitable de la razón.
>
> Es importante subrayar la afinidad histórica profunda entre este aspecto de la concepción de Bacon y la concepción kantiana de la razón, también inevitablemente sofística (dialéctica y antinómica).[3]

Y en "La ética kantiana y la Revolución francesa":

> ¿Qué tan inaplicable a la realidad actual, caduca, conservadora y estatizante es la ética kantiana?
>
> Ante todo, Kant parte de la concepción de un hombre escindido, conflictual, "una madera retorcida" —lo llama— para quien es necesario pensar una ética que haga posible la convivencia humana, salve la comunidad humana del instinto —contradictorio— de la "insociable sociabilidad" que caracteriza al hombre. De ahí que la ética es una necesidad para Kant. Una necesidad porque el hombre no tiene una voluntad santa (que quiere lo que debe), sino una voluntad vulnerable por una naturaleza humana que no es puro

[3] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, pp. 42-51.

> noúmeno, sino fenómeno. El hombre no se comporta como ser racional, "miembro del reino de los fines", sino como desgarrado por pulsiones que lo empujan a transgredir las normas, y por un instinto antagónico que a la vez que lo conduce a la convivencia, a la confraternidad, a la sociabilidad, lo empuja —simultáneamente— a su destrucción.
>
> En ese contexto, Kant propone una primera fórmula del imperativo categórico que consiste en poder universalizar la máxima subjetiva de la acción. "Poder universalizar la máxima" significa: aprender a vivir en sociedad, hacer posible la sociedad, hacer viable la convivencia. No dejar prevalecer el impulso destructivo.
>
> Pero, además, Kant propone una manera para llevar a cabo esta posibilidad, en la segunda fórmula del imperativo categórico: tomar a cada uno como fin y no como medio. Traducido al lenguaje contemporáneo: no manipular al otro, respetar su dignidad, reconocerlo corno "miembro del reino de los fines". Todos los individuos tienen el derecho a ser reconocidos como fines.
>
> Así, la ética kantiana se convierte en una denuncia contra la opresión, la esclavitud, la sumisión, la servidumbre, la arbitrariedad. Es una ética que procura terminar con la dominación; una ética ni para amos, ni para esclavos; una ética para seres libres. No en balde Kant tiene enfrente y piensa respecto de la Revolución francesa (en lo mejor de ella. La Revolución francesa como modelo).[4]

Pero la estrecha vinculación Kant-Revolución francesa va más allá de la filiación histórica, y también de su atención impresionada a la misma, porque su preocupación por la realidad de su tiempo es notoria, como bien apunta De Quincey en su crónica sobre los últimos días de la vida de Kant.

> La conversación en la mesa de Kant versaba principalmente sobre filosofía natural, química, meteorología, historia natural, y principalmente sobre política. Las noticias del día que publicaban los periódicos eran discutidas con especial atención. Respecto de los sucesos en los que no se mencionaba fecha y lugar, por muy verosí-

[4] *Ibidem*, p. 233.

> miles que fuesen, mostrábase inexorablemente escéptico y los consideraba indignos de ser repetidos. Tan aguda era su penetración en los acontecimientos políticos y su intuición de los hilos secretos que los determinan, que hablaba de ellos más con la autoridad de un diplomático que tiene libre entrada en los gabinetes, que como simple espectador de las grandiosas escenas que entonces se desarrollaban en Europa. Durante la Revolución Francesa aventuró muchas conjeturas, y lo que parecían pronósticos paradójicos, especialmente en lo que atañe a operaciones militares, se vio puntualmente realizado.[5]

Son éstos, otros puntos significativos aún encerrados en el terreno teórico, en que la Revolución francesa sigue siendo —y hoy más que nunca— un arquetipo de la revolución que la humanidad no ha conquistado todavía: convivir en libertad, igualdad y fraternidad.

[5] Thomas de Quincey, *Los últimos días de Kant*, pp. 15-16.

Un sentido para la filosofía hoy[1]

Qué clase de filosofía se elige, depende de qué clase
de hombre es; pues un sistema filosófico
no es como un ajuar muerto, que se puede dejar
o tomar, según nos plazca, sino que está animado
por el alma del hombre que lo tiene.
Fichte, *Introducción a la Teoría de la Ciencia*

Pero ser humano más allá de la especie es un reto y un destino. En ese reto y ese destino en que cada quien debe erigirse en un "artífice de sí mismo" —como quería Pico della Mirandola—, el maestro puede y debe ser un guía, alguien que ilumine varios caminos posibles, un despertador de conciencias, un acicate a la reflexión, la crítica, la lectura. Alguien que enseñe a mirar horizontes: nuevos, lejanos, aun utópicos, con miras a participar en el mejoramiento presente y contribuir —en la medida de cada uno— a su reconstrucción.

I. Cómo enseñar filosofía

Bosquejar el *cómo* presupone una postura acerca del *para qué*; una postura acerca de la finalidad primordial. Un aspecto central: apuntar a la conquista de un hombre más humano, más pleno. Una condición indispensable podría resumirse en estas palabras de Wittgenstein:

> Para mí... la claridad, la transparencia, es un fin en sí. No me interesa levantar una construcción, sino tener ante mí, transparentes, las bases de las construcciones posibles.

[1] Conferencia pronunciada el martes 31 de marzo de 1992 en la Unión de Universidades de América Latina y el Caribe.

> Cada una de las frases que escribo, mienta ya al todo, por lo tanto siempre lo mismo y son, por así decirlo, sólo aspecto de un objeto visto desde distintos ángulos.[2]

El papel del maestro, entonces, sigue siendo socrático: *enseñar a autoaprender*.

1. Enseñar filosofía implica, en una primera instancia, depurar, poner en crisis: seudoconocimientos, seudoproblemas, prejuicios, creencias, sofismas, paralogismos, errores. El despojamiento.
2. Pero además, ponerse uno mismo en cuestión, erguirse ante la realidad, no ser meros "recogedores" de conocimientos, sino intentar dar más, construir. La creación.
3. Enseñar filosofía es una manera de promover una conversión, quizás el impulso para llegar a ser lo mejor que cada uno es. La conversión: buscar la humanidad en uno mismo.

II. Qué enseñar

"Enseñar filosofía es enseñar a filosofar", sostiene Kant.[3] A lo que Hegel responde: "Kant con admiración alega que él enseña a filosofar, no filosofía; como si alguien le enseñara carpintería, pero no a hacer una mesa, silla, puerta, armario".[4]

En consecuencia, entre el despojamiento y la creación se inserta un momento: el de la información, el de saber para poder crear. Como dice el adagio: "Abre el libro para pensar lo que otros piensan; cierra el libro para pensar tú".

1. La filosofía es sus propias historias

Sus historias son posibles itinerarios del "pensamiento pensándose a sí mismo", como dice Hegel incrustado en la trama compleja de las historias posibles, otras tantas lecturas de las historias de las diversas culturas. La historia, en rigor, las historias, son construcciones teóricas que tejen los acontecimientos. En consecuencia,

---

[2] Ludwig Wittgenstein, *Observaciones*, p. 23.
[3] Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 400.
[4] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Schriften*, p. 559.

las historias son, en gran medida, construcciones imaginarias. La filosofía es, pues, historia de la filosofía, y toda historia de la filosofía se construye desde una filosofía de la historia. De ahí que la filosofía supone un estudio de su propia historia, articulándolo con la historia de la cultura a la que pertenece.

Una sólida formación filosófica requiere como condición sine qua non una no menos sólida formación en historia de la cultura.

2. La filosofía se plasma en las obras de los filósofos

Una información de primera mano sólo puede lograrse en y por la lectura de fuentes. Como dice Leonardo en una metáfora plena: "Si puedes acudir a la fuente no eches mano de la vasija".[5]

La fuente forma, moldea, incita, propone, despierta, admira; y la filosofía nace de la admiración.

3. Pero la filosofía se abre en una serie de áreas

Otras tantas perspectivas desde las cuales filosofar: la ontología, la ética, la estética, la epistemología, la lógica; y las áreas que fincan su quehacer como reflexión crítica (materias) de otras ciencias: filosofía del lenguaje, del derecho, de la economía, de la religión, etcétera.

No hay modo de perderse en este bosque si uno se dedica a la lectura paciente, profunda y diversa de un filósofo. No es necesario leer cientos de artículos, antologías, revistas especializadas o libros de crítica filosófica para aspirar a una formación sólida.

Más bien, es preciso ser muy selectivo. Si, hipotéticamente, en una etapa formativa de cuatro años, se leyera cuidadosamente un año a Platón, un año a Aristóteles, un tercer año a Kant y un cuarto año a Hegel, no cabe duda de que se obtendría una formación de excelencia. Pero, así, además nos toparemos invariablemente con todas las áreas de la filosofía.

Pongamos por caso Kant. Leer bien a Kant implica recorrer sus relaciones con la ontología (que no traza), la lógica, la epistemología, la ética, la estética, la filosofía del derecho, la filosofía política, la historia, la antropología, etcétera. Pero es preciso asomarse, además, a la Revolución francesa, así como al arte y la ciencia de su tiempo.

---

[5] Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, p. 354.

¿Qué puede quedar fuera? Lo que cada uno sea incapaz de encontrar. Toda lectura filosófica es una paciente pesquisa de pistas diversas y múltiples que se articulan entre sí, formando totalidades. Es un modo, además, de combatir las especializaciones clausuradas, aislantes. Las diversas hermenéuticas no son sino algunos posibles modos de construir esa totalidad.

No es arbitrario integrar estas totalidades de pensamiento, porque las áreas son otras tantas perspectivas, maneras de salir al mundo para recorrerlo, son registros de lo humano desde una trama especial. Volvemos así al comienzo: *la filosofía que se elige depende del ser humano que se es*. En rigor, del ser humano que se aspira llegar a ser. Así se comprende que la filosofía es siempre *paideia*.

Actualidad de las humanidades[1]

Premisa

En el mundo actual, el hombre, su gran depredador, ha comenzado a preocuparse por 1os estragos de sus acciones. Así, 1a ecología es una de las coordenadas de la reflexión actual. La otra coordenada la constituye, precisamente, el estudio de las humanidades; en rigor, la conciencia progresiva de la necesidad de intensificar su investigación.

En este sentido, una vez más volvemos a los presocráticos en cuanto a la preocupación central por la *physis*. Pero también nos acercamos a los sofistas y a Sócrates, cuando las preocupaciones giran en torno a los problemas del hombre. Quizá es preciso señalar una diferencia fundamental: la situación límite, no metafórica, sino fácticamente, en que se encuentra la naturaleza. La "humanización" del hombre nos ha devuelto un ser violento, destructor, muy poco racional, ni armónico, ni "verdadero", ni "bueno", ni "bello", como quería la filosofía en los albores griegos de la reflexión.

Sin embargo, en el Encuentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, sobre las humanidades, sostuve una postura básica que reitero:

> La debilidad y la disgregación de las humanidades en la actualidad no signa agotamiento ni peligro de extinción (por sí mismas). Es preciso, sí, estar alertas, y procurarles nueva savia con nuestro quehacer, desde una "esperanza" fundamental. La reflexión que ahora me propongo busca dar un sentido a esta esperanza fundamental.

[1] Conferencia impartida en el Congreso Latinoamericano de Humanidades: Especialismo y formación general. Llevado a cabo en la Universidad de Costa Rica Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, en Costa Rica, del 13 al 17 de julio de 1992.

La reacción no se ha hecho esperar. El hombre, activo en la destrucción, es reactivo en la construcción. Qué mejor prueba de ello que lo obsesión ecológica; qué mejor prueba que estos congresos nacionales e internacionales, espacios para re-pensarse, y quizá, re-construirse.

Mis puntos de partida

Mi punto de partida expositivo consiste en establecer un acuerdo semántico preliminar en torno al concepto de humanidades.

En sentido amplio, por humanidades entiendo toda disciplina, área o campo del saber cuyo centro de preocupación lo constituya el hombre mismo: como individuo o como ser social, en sus aspectos psicológicos, éticos, estéticos, políticos, antropológicos, históricos, etcétera. En sentido estricto, es interesante la definición kantiana que sostiene:

> Las humanidades forman parte de la filología. Se entiende por humanidades el conocimiento de los autores antiguos, conocimiento que requiere la unión de la ciencia y del gusto; disipa la rudeza y la grosería; inspira un espíritu de sociabilidad y de urbanidad que forma el fondo de la humanidad. Las humanidades tienen por objeto el conocimiento de lo que sirve a la cultura del gusto según los modelos de la antigüedad. La elocuencia, la poesía, el conocimiento de los autores clásicos, etc., forman parte de ella.[2]

Sin embargo, mi limitaré a hablar de una de las humanidades: la filosofía. En particular, esbozaré algunos aspectos de una concepción del hombre.

Mi punto de partida filosófico puede esquematizarse así: si las humanidades son las diversas perspectivas teóricas o metateóricas acerca del hombre, entonces, filosóficamente es preciso delimitar cierta concepción del hombre.[3]

---

[2] Immanuel Kant, Cap. V, *Tratado de lógica*, pp. 45-46.

[3] María Noel Lapoujade, Cap. 3, V, *Filosofía de la imaginación*, pp. 139 y ss. *Cfr.* también "Hacia un hombre imaginante", *Relaciones*; "La identidad del yo", *Relaciones*; "Supratemporalidad de las humanidades", *Humanidades*.

Notas para una concepción del hombre

El hombre, ese ser-abierto, condenado en esta "Oración del señor Teste", personaje de Paul Valéry: "Señor, yo estaba en la nada, infinitamente nulo y tranquilo. Fui sacado de este estado para ser arrojado en el extraño carnaval".[4]

El hombre, ese ser-haciéndose... Ello significa, ante todo, que el hombre es artista de sí mismo, debe moldearse, construirse, recrearse, conquistar un ser para sí.[5]

El hombre, ese ser-en-busca-de-forma. Si el punto de partida es la indeterminación, la informidad, la pura "condición humana", a cada quien le toca la tarea de irse con-figurando, con-formando.

En los inicios de la vida, la educación externa propone modelos, formas, pero sólo llegará a convertirse en auténtica *paideia* cuando la forma emane desde dentro, como, según Miguel Ángel, es tarea del escultor: "El mejor artista nunca tiene una idea que un solo bloque el mármol dentro de su túnica no contenga, mas sólo vencerá si su mano sierva sigue al intelecto".[6]

Se trata de arrancar la forma a la materia, a la madera con la que estamos hechos. Así planteado, el tema exige una perspectiva ético-estética-ontológica indisoluble.

El hombre, en cuanto asintótico, mantiene su condición de "progreso" indefinido hacia metas ideales, arquetípicas, perfectas, absolutas, que, para su fortuna, no alcanza jamás. La fijeza de formas, su absoluta perfección es muerte, la vida expresa la indefinida, relativa, permanente transmutación de formas.

La historia humana es el ámbito de la eterna actividad de formarse y luchar contra las formas. El hombre es ese ser-que-construye formas y aun, su forma, cuyo des-envolvimiento es su de-construcción inevitable, en una sucesión abierta. Se trata, en una palabra, de formas plásticas.

Todo lo dicho presupone una nota inherente a lo humano: su temporalidad. El hombre, ese ser-itinerante, es en el presente la trama de todos sus itinerarios, en que coexisten diversos tiempos.

---

4 Paul Valéry, *Monsieur Teste*, IV, p. 75.
5 Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*, p. 105.
6 Miguel Ángel Buonarroti, *Obras escogidas*, XLVII, p. 35.

Más aún, es posible este presente actual, porque cada uno de los pasados, en sus respectivos presentes, se constituyó como la transgresión del presente, hacia la trascendencia, hacia lo por-venir, hacia lo utópico.

Las dimensiones transgresora, trascendente y utópica son otros tantos registros de lo humano. Pero, atención: el hombre en cuanto ser-imaginante. Porque sólo en cuanto imaginante el hombre puede transgredir todo límite, puede trascender desde y en la inmanencia, puede expresar su naturaleza a la vez temporal y utópica.

Si nos situamos ahora en una perspectiva axiológica, y sostenemos con Novalis: "todo es simiente";[7] afirmación de reminiscencia anaxagórica, podemos concluir que todo ser tiene algo de valor por el hecho de ser. Más precisamente, un signo del valor del ser, en cuanto tal, es su esfuerzo por persistir en él. Esta tesis de Spinoza encuentra nítido antecedente en la mística de Eckhart, quien afirma: "El hombre debería comprender y conocer lo noble que es el ser. No hay criatura tan insignificante que no apetezca el ser. Las orugas cuando caen de los árboles, suben penosamente por una pared para conservar su ser. ¡Tan noble es el ser!".[8]

Hago mías estas palabras, en cuanto nada es insignificante. Nada amerita dejar de ser observado, atendido, pensado. Nada es ajeno a la filosofía; por tanto, al hombre. Por esta vía se torna patente el valor de lo específicamente humano. En este sentido, sentencia Novalis: "No desprecies nada humano. Todo es bueno; sólo que no para todo, no para siempre, no para todos".[9]

Aquí se inserta, precisamente, uno de los papeles primordiales de la filosofía: aprender a discernir lo esencial de lo contingente, lo necesario de lo fortuito. De ahí que la filosofía no deja de ser valorativa, no deja de ser perspectiva. Perspectiva humana, desde el hombre.

El hombre, ese ser-de-perspectivas infinitas, incrusta sus dardos en todo lo existente, lo real, lo irreal, contribuyendo a su recreación perpetua.

---

7 Novalis, *Fragmentos*, II, p. 32.
8 Meister Eckhart, Sermón VIII, *Obras alemanas. Tratados y sermones*, pp. 330-331.
9 *Op. cit.*, p. 8.

Con base en todo esto, considero que a ese hombre imaginante, creador y transgresor, la figura que más plenamente le corresponde es la del filósofo artista: constructor, creador, hacedor, develador, gestador de formas plásticas, transmutables. Actividad que derrama desde su presente, conjunto de sus itinerarios vitales, haz de tiempos cuyos límites son inaprehensibles.

Por todo lo cual, el destino más esencial al hombre es el de conquistar indefinidamente su humanidad, renovándola, desde su inevitable condición de ser su propia esfinge.

Con fundamento en esta perspectiva acerca del hombre, propongo las humanidades como saberes supratemporales.[10]

[10] M. N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 9.

La supratemporalidad de las humanidades[1]

La debilidad y la disgregación de las humanidades en la actualidad no signa agotamiento ni peligro de extinción. Es preciso, sí, estar alertas, y procurarles nueva savia con nuestro quehacer, desde una *esperanza* fundamental. La reflexión que ahora me propongo busca dar un sentido a esta esperanza fundamental.

El inacabado presente de las humanidades, en transformación y recreación permanentes, en la trama lábil de sus interrelaciones, son un espejo de la condición humana abierta, itinerante que en ellas se plasma. Las humanidades son formas de derramarse lo humano en obras. Mientras haya hombres en la Tierra, habrá humanidades.

Sin embargo, las humanidades no sólo expresan la condición humana, sino que encierran su destino. Como bien ve Novalis: "El hombre no está destinado únicamente a la ciencia: el hombre debe ser hombre; está destinado a la humanidad".[2]

Uno de los desafíos a vencer es conquistarse como humano, llegar a construir la humanidad, en rigor, las múltiples formas que en ella puede asumir. Una humanidad plena, no menguada u omisa requiere estar atentos a un rasgo específico de la condición humana: cada individuo social es una *totalidad* concreta, compleja, múltiple, indescifrable.

Así, las diversas humanidades expresan distintos registros de lo humano, maneras de plasmarse. Por esto su separación es artificial, su aislamiento, ceguera. Desarticularlas significa desmembrar la totalidad humana que en ellas se expresa. Si se aspira a conquistar un ser humano pleno, respetemos su multiforme exteriorización.

---

[1] "La supratemporalidad de las humanidades" se publicó en el número 38 del periódico *Humanidades* de la UNAM, el 13 de mayo de 1992.

[2] Novalis, *Fragmentos*, p. 72.

Pero más aun, es preciso no reducir estas formas cuajadas de lo humano a meras áreas recortadas de saberes, no agotarlas en las peculiaridades de su quehacer, sino estar conscientes de que nos remiten a una singular condición que las provoca.

En este sentido, Schiller denuncia: "[…] el hombre jamás desarrolla *la armonía* de su ser, y en vez de estampar en su naturaleza el sello de la humanidad, se convierte en una *copia* de su ocupación, de su ciencia".[3]

La cultura actual, fragmentada, inconexa, heredera de las especializaciones y aislamientos, atenta contra las humanidades, porque ¡atomiza al hombre mismo! En este sentido, es preciso ir más allá de las proclamas de la posmodernidad. Ello no significa un intento de volver atrás. Por lo demás, el tiempo es irreversible, no tiene regreso. En rigor, se trata de recuperar nuevas formas de totalidad, como integración de saberes que expresan seres como microcosmos abiertos, en su trama compleja, haciéndose.

Pero alertas. Hacer humanidades, ser humanistas, ¿desde qué condición humana?

No podemos permitirnos en nuestra realidad latinoamericana partir de una condición humana vacía por in-determinada, por in-diferente. Ello nos llevaría a una rotunda negación de lo que proclamamos. En este sentido, qué mejor plasmación de un auténtico humanismo, que mostrar la futilidad de las humanidades deshumanizadas.

El peruano-universal César Vallejo nos sacude en nuestra cómoda, edulcorada humanidad, cimbrando hasta la raíz las humanidades en su frígida neutralidad. ¿Cómo seguir pensando, sintiendo igual, después de leer su poema "Un hombre pasa con un pan al hombro"?

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

[3] Friedrich Schiller, "Carta VI", *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 45.

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrá aludir jamás al yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie en la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?[4]

El poema termina así:

[4] César Vallejo, "Un hombre pasa con un pan al hombro", *Obra poética completa.*

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?

Y sin embargo… la singularidad universal de Vallejo, su dolor solidario compartido ante la miseria y las injusticias lacerantes, es un grito en palabras, como la más profunda expresión de las humanidades, proclamadas desde un humanismo radical.

Si traducimos el desgarramiento poético de Vallejo al lenguaje filosófico de la singularidad universal de Kant, diremos, en una de las más bellas expresiones de un humanismo, supratemporal, a fuerza de valer para todos los tiempos: "Actúa de tal modo que la Humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, la uses siempre como un final al mismo tiempo y nunca solamente como un medio".[5]

[5] Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres.*

Las humanidades: "en búsqueda del tiempo perdido"[1]

La especie

Humanidades es el sustantivo que procede de la palabra *homo*, hombre, a través del adjetivo *humanus*. El término humanidades hace referencia a los estudios. Término acuñado por Cicerón para referirse a educar humanamente el espíritu.

Humanitas alude al conjunto de las disciplinas literarias, históricas, artísticas y filosóficas cuyo estudio busca forjar los espíritus.

En sentido lato, las humanidades son el correlato del humanismo. Esto es, las humanidades son el conjunto de las disciplinas sobre las que centra sus estudios una corriente, rica en diversidad, llamada humanismo.

Por humanismo entendemos el conjunto diverso de teorías y doctrinas que tienen por fin la persona humana y su expansión. En este sentido, las humanidades son los estudios de los campos en que actúa y se expresa la persona humana en cuanto tal.

En rigor, un humanista radical está preocupado por todo lo humano, por la condición humana en todas sus formas y aspectos; por ello, ha podido afirmar Terencio: "Soy hombre, luego, nada de lo humano me es ajeno".

En lo que sigue, proponemos una reflexión sobre una noción de humanidades como el conjunto de los saberes que constituyen los campos de estudio de las diversas perspectivas del humanismo.

Todo ello con la esperanza de aproximarnos paulatinamente a ese modelo del género humano llamado "humanista"; modelo que,

[1] México, 14 de octubre de 1997.

en el zoológico del mundo, exhibe con vergüenza el letrero donde se lee: "Humanista: especie en peligro de extinción".

Diagnóstico y cura de las humanidades

Diagnóstico: crisis.

Un diagnóstico convencional registra: las humanidades están en crisis.

Decir que las humanidades están en crisis no dice nada.

El conjunto de las diversas historias humanas son los relatos de las crisis correspondientes. La así llamada "historia" es el concepto indeterminado para denotar el campo de estudio de las más diversas crisis.

Si no hay crisis, no hay historia, no hay hombre, no hay vida.[2]

Como quiera que se entienda, el conjunto de los devenires de las crisis y las metamorfosis constituyen los ritmos respiratorios inevitables de la humanidad: enfermedad y cura.

Ese espíritu fino, agudo y penetrante que fue Erasmo, "de profesión: humanista", dejó en una página un diagnóstico de cortante lucidez.

> La vida de los mortales no es más que una pieza de teatro, donde cada uno entra enmascarado a su turno en la escena hasta que el director le invita a salir del escenario. A menudo hace cambiar de rol a un actor; y aquel que actuaba de rey vestido de púrpura, representa ahora un esclavito en harapos. Todo esto es ciertamente ficticio, pero no va de otro modo en la pieza que representamos. [...] borrar la ilusión es borrar la pieza.

La vida humana es un conjunto de ficciones. La vida transcurre en un mundo de ilusión. En ese escenario, Erasmo observa:

> Supongamos que desde lo alto de un observatorio uno mira hasta el horizonte [...] a fin de ver todas las calamidades a las cuales está sometida la vida de los hombres, la miseria y la suciedad de su nacimiento, la dificultad de la educación, la violencia a las cuales

[2] María Noel Lapoujade, "La filosofía como saber en crisis", *La filosofía hoy.*

> está expuesta su infancia, los sudores a los cuales está constreñido en su edad madura, el fardo de la vejez, la dura necesidad del morir, luego, todo a lo largo de la vida los batallones de enfermedades que lo asaltan, los accidentes que lo amenazan, las desgracias que caen sobre él, las olas de hiel que embeben todas las cosas, sin hablar de los males que el hombre infringe al hombre: pobreza, prisión, deshonor, vergüenza, torturas, emboscadas, traición, injurias, procesos, engaños hipócritas. ¡Verdaderamente me pongo a contar granos de arena!

Erasmo continúa con implacable lucidez:

> Esto es simplemente ser humano. ¿Por qué le llaman a esto desgracia? Yo no lo veo, porque es el efecto de la naturaleza, la educación, la condición, la suerte común. No es una desgracia permanecer conforme a su género. [...] Luego, igual que un caballo ignorante de la gramática no es miserable, lo mismo un hombre loco no es desgraciado, porque todos estos rasgos están estrechamente ligados a su naturaleza.[3]

En consecuencia, la locura —obrar por pasiones— es inherente a la condición humana en su historia y en el estado en que se encuentra en su tiempo.

Su diagnóstico: el hombre ha exhibido, desde siempre, locura y ficción. Ergo, concluye Erasmo, no nos queda sino el "elogio de la locura".

Desde el escenario de la locura, Erasmo pinta con la objetiva dureza de un diamante el espectáculo desgarrador de la vida. Nada es ajeno a la mirada de Erasmo, humanista radical.

La cura

Para calmar la locura, Erasmo recurre al bálsamo de la paz, la tolerancia, la educación justa, volver a las fuentes de un cristianismo auténtico. Todo esto con el instrumento de las lenguas clásicas,

[3] Erasmo de Rotterdam, *Oeuvres choisies. Cfr. Eloge de la folie,* pp. 142, 145 y 148. [N. del E.: La traducción es de la autora].

el griego y el latín; y el profundo conocimiento de su literatura y sus culturas.

Erasmo, bebiendo de las fuentes de las *humanidades*, este *humanista* integral pugna por un *humanismo* universal como modelo de salud.

Sosegar la locura, paliar las crisis, requieren un tratamiento adecuado.

Ese lo he encontrado en otro humanista radical: Schiller, quien quiere una humanidad sana, erguida en la belleza, y para ello exige: "Vive con tu siglo, pero no seas su criatura; haz para tus contemporáneos lo que necesiten y no lo que ellos alaben".[4]

¿Qué es lo que necesitan, según Schiller? Volverse más humanos.

¿Cómo?

Con el instrumento de una educación que erradique la arbitrariedad, la frivolidad, la brutalidad, la insensibilidad, la ignorancia, la indiferencia; es decir, la aceptación pasiva de todo lo dado.

¿Cuál es la vía más idónea?

Rodear esa vida pequeña, mezquina, gris y monótona, con los colores de la belleza, envolverla en formas nobles, educar la sensibilidad torpe para refinar las costumbres, buscar formas más humanas de vida, mediante el cultivo de las artes y el goce estético de la realidad.

Sin duda, Schiller sigue siendo médico del espíritu, para nuestro tiempo tan carente.

El laberinto y el hilo

El laberinto, símbolo de la encrucijada inextricable de caminos, logra unir su inherente dualidad de maneras diversas.

Laberinto es el caos del medio, para devenir mundo.

Laberinto es el profuso desorden de las impresiones sensibles. En tal sentido, sostiene Einstein: "Con la ayuda de las teorías físicas buscamos encontrar nuestro camino a través del laberinto de los hechos observados, de ordenar y de comprender el mundo de nuestras impresiones sensibles".[5]

---

[4] Friedrich Schiller, "Carta IX", *Cartas sobre la educación estética del hombre,* pp. 62.

[5] Einstein-Infeld, *L' évolution des idées en physique,* p. 276.

En un mundo laberíntico, en la encrucijada de impresiones sensibles, las teorías físicas proponen salidas.

Las humanidades también proponen salidas. Sin embargo, considero que, en el presente, las humanidades vagan, disgregadas, en el laberinto actual de los saberes.

La tarea primordial para los humanistas hoy consiste en lograr un reencuentro de las humanidades en su unidad originaria, a través de un *hilo de Ariadna* que permita mostrar una posible salida del laberinto.

Origen y futuro

"Ser original —afirma el arquitecto catalán Gaudí— es volver al origen."

Esta idea contiene la pista para descubrir nuestro *hilo de Ariadna*.

No es difícil constatar que, actualmente, las humanidades sufren una diáspora en la que la organicidad que las define en cuanto tales, queda escondida y, por ende, postergada.[6]

Las especializaciones cerradas de fines del siglo pasado redundaron en el estallido de la unidad primordial de las humanidades.

Las concepciones posmodernas, haciéndose eco de esta desintegración de saberes, recogen los jirones en sus teorías. Así, sus teorías devienen testimonios de ese estado del mundo y la cultura.

En tal sentido, el éxito efímero de la posmodernidad radicó en que sus teorías, en última instancia, no son sino testimonio y registro de la fragmentación de las culturas, creencias, sistemas, valores, alrededor de los setenta en Europa.[7]

"En búsqueda del tiempo perdido"; es preciso un giro hacia atrás en la historia, hacia el *comienzo* en que las humanidades constituían un tejido entero, para des-cubrir en ese *comienzo* único, su *origen* que ocurre en cada tiempo.[8]

La noción de humanidades se prolonga en dos direcciones: hacia el pasado con la nostalgia de los comienzos griegos presocráti-

---

6 M. N. Lapoujade, "Actualidad de las humanidades", *Káñina de Artes y Letras*.

7 M. N. Lapoujade, "La supratemporalidad de las humanidades", *Humanidades*. *Cfr.* también "Imagen y temporalidad", *Relaciones*; y en *Mayéutica*; y "La estética desde una ontología de lo humano", *Relaciones*.

8 Karl Jaspers, Cap. II, § 15, *La filosofía*.

cos del pensar, en los que la naciente fuerza única de la *physis* era reflexionada en concepciones holísticas, si bien el hombre no se situaba en el centro. Hacia el futuro, con la esperanza de armonizar una nueva integración.

En este sentido, los devenires históricos lastimaron la unidad. Ahora sólo nos queda buscarla. Pero una búsqueda —como dice Gaudí— que pretenda volver al origen con originalidad.

Nuestra apuesta es que el siglo futuro reciba de nuestro presente, el aluvión de las humanidades alimentadas con un pasado nuevo. Nuevo porque podría ser hilado con otro hilo, de manera que ese pasado pudiera convertirse hoy en un nuevo origen, para las humanidades del tiempo por venir.

Hacia una estética plástica

Buscamos proponer una sutura nueva de las humanidades.

Las humanidades, "en busca del tiempo perdido", se erigen en proto-tipo de las humanidades de proa a un futuro por alcanzar.

Es preciso, desde hoy, iniciar una posible reconstrucción plástica de la organicidad de las humanidades, como una puesta en obra de una ontología estética radical.

Una ontología estética como la matriz que cobija ese rasgo sine qua non de lo humano que es la *poiesis*, su condición creadora.

La *poiesis* es la médula viva de nuestra propuesta hacia una estética plástica.

Poiesis y poética

Entiendo por *poiesis* la energía vital humana originaria que brota en busca de formas.

Esas formas son las configuraciones de las creaciones humanas.

Los estudios sistemáticos de las diversas configuraciones de la *poiesis* constituyen las poéticas.[9]

Como centro de esta propuesta de poética, tomamos un elemento fundamental, que es el instante poético.

[9] Las poéticas, en cuanto teorías de la *poiesis,* tienen una vasta historia. A partir de la *Poética* de Aristóteles, la *Epístola a los Pisones, Arte poética* de Horacio, *De lo sublime* de Longino, los tratados de poética del Renacimiento, entre otros, Sébillet, Peletier, Ronsard, etcétera, el *Arte poética* de Boileau, Jakobson, Bachelard, etcétera. [N. de la A.]

El instante poético

¿Por qué el instante poético?[10]

Porque la índole peculiar de su temporalidad permite concebir el instante presente como grávido de historia replegada y de porvenir virtual. Más aún, en su lógica de la paradoja, admite ser concebido, además, como presente, y todavía, como momento fuera del tiempo. Él *contrae* todos los tiempos, y aun, la ucronía y la eternidad.

En estos juegos temporales que el instante engendra, devienen los nexos entre "la búsqueda del tiempo perdido" y el porvenir, en el instante suspendido de hoy.

En este contexto elegimos el instante poético como el hilo de Ariadna. Hilo envuelto aún en el ovillo, agazapado justo antes de desplegar su poder.

¿Qué es el instante?

Pregunta masoquista.

A pregunta masoquista, respuesta sádica; o al menos cínica. El difuso matiz de cinismo se amalgama, inevitable, en toda respuesta filosófica a una pregunta radical.

El instante: intervalo mínimo del tiempo.

El instante: interrupción de la *duración* bergsoniana; arruga de un *pliegue* deleuziano; suspensión de un devenir; eternidad esforzándose en su máxima *concentración*, en la mínima expresión; nódulo de energía monádica en rotación sin ventanas.

El instante: inmemorial fugitivo del tiempo.

El instante: paradójico *no-ser* que *es*.

Sólo que él *es*, en el reino de una ontología imaginaria, donde *nace* y *habita*.

Desandando el camino desde el *metalenguaje* —que nombra el instante como miembro de una ontología imaginaria—, alcanzamos el *lenguaje*, que denota, directo, su referente.

[10] Esta reflexión me ha sido suscitada por una obra de Bachelard a la que remito. Sin embargo, es preciso consignar que no se trata de una exposición de la tesis bachelardiana, con la que hay diferencias notorias, sino una reflexión que piensa *a partir* de ellas, de las que, no obstante, se aparta. *Cfr.* Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant.* [N. de la A.]

Aquí en la humildad del *lenguaje de objeto*, el instante irrumpe en el discurso como la fracción mínima de un tiempo vivido.

El no-ser del instante perdido para una ontología con peso de realidad en sí, renace en el tiempo vivido.

Andando otra vez el camino, el instante viste su traje de bufón, para burlarse alquímicamente del tiempo, pues se exhibe a la vez como temporal y atemporal.

A flote, salvado de la fugacidad vertiginosa del torrente del tiempo vivido, el instante vale simultáneamente, como aquella fracción efímera de un tiempo anonadado.

Por ende, el instante vive en la temporalidad-intemporal de una ontología imaginaria, como un ente de ficción "meramente puesto".

Sólo que, cautela, pues este "meramente puesto" encierra, en su significación, la potencia avasallante de la *poiesis* humana por excelencia: su *imaginación estética*.

La fuente propulsora de la imaginación estética, esa energía creadora brotando en busca de una figura, se derrama en una forma primigenia; esto es, en una proto-imagen, que es el eminente *instante poético*.

Hacia una apertura final

En el inicio, pedimos a las humanidades, hoy disgregadas, emprender el largo camino de la memoria histórica, cuyo sino es la búsqueda denodada para recuperar el tiempo perdido.

En el final, quisimos iluminar las humanidades en el presente, como ganándose para sí en el tiempo intemporal del instante poético.

¿En qué sentido podrían gestarse las humanidades desde el instante poético?

Porque desde esa puntual-ontología-imaginaria-de-lo-humano podemos levantar nuestra mirada al horizonte, para avizorar con esperanza la reconciliación futura de las humanidades.

Reconciliación cuya única condición radica en la humanidad misma.

Si ella logra emprender una metamorfosis radical para trascender su actual rapacidad depredadora, para orientarse hacia su plena humanización en tanto creadora, entonces esa especie llamada

"humana" podría aspirar a un porvenir como artífice estético de su destino.

En fin, así erguidos sobre esta base, es posible para nosotros, hoy, vislumbrar un futuro renacer de unas humanidades.

Después de la posmodernidad[1]

Pegando etiquetas, se desencadenó la batalla de los filósofos.
Tristan Tzara, *Siete manifiestos dadá*

Estoy convencido de que si Dios creara alguna vez a un hombre
como el que se imaginan los magistrados y profesores
de filosofía, pasaría su primer día en el manicomio.
Georg Lichtenberg, *Aforismos*

Entre la globalización, que parece una burda caricatura del "espíritu de rebaño" que Nietzsche dibuja con precisión,[2] y la metástasis reproductiva de singularidades enloquecidas, el panorama general de la filosofía de hoy, como su mundo, es desolador.

En el mundo de hoy, el jardín de la filosofía se ha vuelto selvático.[3] La vegetación frondosa y desordenada ha devorado sus caminos. Parece un terreno intransitable.

En el mundo de hoy, el huerto interior del alma teresiano se encuentra en estado de abandono.[4] La educación, ya desde los

---

1 Conferencia dictada en el III Encuentro Cuba-México de Filosofia. I Coloquio Internacional sobre Estética y Arte, La Habana, 25-28 de junio de 2002.

2 María Noel Lapoujade, "Nietzsche: De la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte", *Relaciones*, p. 20. "En el tramo que va de Nietzsche a nuestros días, el espíritu de rebaño se ha contagiado de una plaga llamada globalización".

3 Evoco *El jardín simbólico,* texto griego del Clarkianus XI, extraído por Margaret H. Thomson. Editado por J. J. de Olañeta, Barcelona, 1998. [N. de la A.]

4 Aludo a Teresa de Jesús, *Obras completas,* I. *Cfr.* entre otros múltiples pasajes referidos a esta metáfora: "Vida", 6, p. 98 y ss. "Vida", 14, p. 136 y ss., donde leemos: "[...] me era gran deleite considerar ser mi alma un huerto y al Señor que se paseaba en él. [...] vienen tiempos en el alma que no hay memoria de este huerto: todo parece estar seco y que no ha de haber agua para sustentarle, ni parece hubo jamás en el alma cosa de virtud. Pásase mucho trabajo, porque quiere el Señor que le parezca al pobre hortelano que todo el que ha tenido en sustentarle y regarle va perdido. Entonces es el verdadero escardar y quitar de raíz las hierbecillas —aunque sean pequeñas— que han quedado malas. Con conocer no hay diligencia que baste, si el agua de la gracia nos quita Dios, y

tempranos días de la educación elemental, deja esos maravillosos huertos sin cultivar. Los frutos filosóficos en estos huertos parecen silvestres.

La vida filosófica actual se enajena en un caos de informaciones sin cernir, toneladas de libros de diverso valor, el renacimiento de la escolástica en discusiones interminables, esgrimas ociosas de argumentos, proliferación de escuelas y sectas.

Premisa

Una salida es parapetarse en la fijación de conceptos. Esto es, filosofar al amparo de doctrinas fijadas; así, la filosofía se vuelve, literalmente, dogmática.

Otra salida, aparentemente más elegante, es aquella tan expandida por la cual nosotros, humildes hortelanos de la filosofía, encontramos el refugio confortable en los clichés.

Cliché. Originariamente, en tipografía, un cliché es un prototipo, una placa en la que está el modelo a reproducir, permitiendo el tiraje de múltiples ejemplares.

A partir del último cuarto del siglo XIX se utiliza en sentido figurado, peyorativo, como la frecuente aplicación mecánica de una expresión hecha, de tal manera que se vuelve banal, prácticamente vacía.[5]

Entonces, la filosofía se torna un ejercicio con estereotipos.

En tal sentido, se pierden ríos de tinta para demostrar que: "la filosofía está en crisis". Vaya descubrimiento. La filosofía *es* un saber en crisis.[6] La crisis le es constitutiva. Si la filosofía no estuviera en crisis, sería una repetición pseudo-pedagógica de escuela.

En este contexto, se ubica la así llamada "crisis de la filosofía moderna" o "crisis de la modernidad". Se pretende barrer la modernidad convertida en otro cliché, como una filosofía anacrónica.

---

tener en poco nuestra nada, y aún menos que nada, gánase aquí mucha humildad: tornan de nuevo a crecer las flores". [N. de la A.]

[5] Paul Robert, *Le petit Robert*.

[6] *Cfr.* M. N. Lapoujade, "La filosofía como saber en crisis", en las Memorias del Coloquio "La filosofía hoy". También publicado por *Relaciones*. Este artículo es, a su vez, citado por Janusz Wojcieszak en su artículo: "Interculturalidad y la crisis finisecular", *Itinerarios*.

La escoba es tristemente esgrimida por la, así llamada, posmodernidad.

Sin embargo, el aguijón de las preguntas nos acecha.

En el presente, ¿no habremos convertido también a la posmodernidad en un cómodo pensamiento prefabricado, en un nuevo cliché?

El rechazo "juvenil" de la vieja modernidad revenida, ¿no estará también envejeciendo? ¿No está ya amenazado de esclerosis filosófica?

El rechazo de la aspiración "moderna" a "lo nuevo", para sustituirlo por la aspiración posmoderna a "lo diferente", ¿no es la máscara con que se encubre la *hybris* de la originalidad?

Esta suerte de enfermedad filosófica, consistente en que las teorías buscan el triunfo reivindicándose, ya sea como la auténtica encarnación de la novedad, ya sea como la clara defensa de las diferencias absolutas, se cura con una buena dosis de filosofía milenaria china que evocamos condensada en un proverbio: "Volver sobre las cosas antiguas y de ellas aprender nuevas".[7]

Hipótesis

Asentada esta premisa de la cual parte la presente reflexión, adelantemos una hipótesis. Pienso que estamos ante una ciega batalla de estereotipos: *los moldes de la posmodernidad se aplican sin miramientos a la masa previamente uniformizada de la modernidad*, para *pasar a retiro* a esta antigualla filosófica.

Roland Barthes ha señalado con claridad este problema y sus consecuencias, en el siguiente pasaje de su *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria en el Colegio de Francia:* "Los signos de los que la lengua está hecha, los signos no existen más que en tanto son reconocidos, es decir en tanto que se repiten; el signo es seguidor, gregario; en cada signo duerme este monstruo: un estereotipo".[8]

La pregunta es, entonces: ¿cuál es el sujeto gramatical de la hipótesis? ¿Quiénes aplican esos moldes?

---

[7] Roger Darrobers, *Proverbes chinois. Cfr.* "L'Étude", extraído de *Confucius, Entretiens*, II, 11, p. 148.

[8] Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, p. 15. [N. del E.: La traducción es de la autora].

La relevancia de las preguntas se hace patente desde el momento en que se toma conciencia que, como continúa Roland Barthes en el pasaje a que nos referimos:

> Desde que enuncia, estas dos rúbricas se reúnen en mí, soy a la vez amo y esclavo: no me contento con repetir lo que ha sido dicho, con alojarme confortablemente en la servidumbre de los signos: digo, afirmo, impongo lo que repito. En la lengua, pues, servidumbre y poder se confunden ineluctablemente.[9]

En otros términos: ¿quiénes son algunos de los protagonistas de esta desequilibrada batalla entre una posmodernidad-contemporánea que, además, se pretende "viva", y una modernidad de dos siglos atrás, por ellos declarada "muerta"?

El invitado de honor al banquete de hoy es Gianni Vattimo.

Gianni Vattimo parece erigirse en el portavoz posmoderno del Ángel Exterminador. Nos enseña que vivimos entre los escombros que dejó "el fin de la Modernidad", a través de "la muerte de Dios", "muerte de la Metafísica", "muerte del Arte", "el quebrantamiento de la palabra poética", "el fin de la Historia como fin de la vida humana en la tierra", "el fin del Progreso", "el fin de la Universalidad", "el fin de lo Nuevo", "el nihilismo como destino", "crisis del Humanismo", entre otros estragos de la misma estirpe.[10]

Vattimo precisa que sus afirmaciones no son "catastróficas", sino que derivan de "la condición posmoderna", y sobre la base de un análisis de la posmodernidad se "la reconozca como campo de posibilidades y no la conciba sólo como el infierno de la negación de lo humano".[11] Sin embargo, si el lenguaje significa algo, pienso que nuestro autor ha delineado con preciosismo *el camino de la necrofilia de la filosofía occidental.*

En lo que sigue, señalamos brevemente *los hitos en ese camino de la necrofilia.*[12]

---

[9] *Idem.*

[10] *Cfr.* Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad.*

[11] *Ibidem*, p. 19.

[12] Una vez asentada nuestra premisa y nuestra hipótesis de trabajo, es preciso establecer, de manera *clara y distinta*, lo que cada uno de los protagonistas entiende

Vattimo indica que "el *post* de posmoderno indica una despedida de la modernidad", "quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo a la idea de la 'superación' crítica en la dirección de un nuevo fundamento", metas cuyas fuentes encuentra en las críticas de Nietzsche y Heidegger.[13]

—*La historia.* Su ubicación en la historia es un punto de partida filosófico de la posmodernidad. Claro que aquí *la* historia es *su* versión de la historia, en otras palabras, nuestro filósofo cae en el cliché que critica, y ubica *la* posmodernidad (cliché) en *la* historia que él nos narra. Atención al pasaje siguiente subrayado por mí: "¿Por qué debería ser importante para *la filosofía* (en *cuyo horizonte* nos proponemos permanecer) establecer si estamos en *la modernidad* o en *la posmodernidad* y en general definir nuestro puesto en *la historia*?".[14]

Estamos ante un verdadero "collar de clichés", cuya pretendida universalidad vacía es altamente cuestionable. Más aún, parece una suerte de ironía involuntaria, o un inusual *harakiri* filosófico.

Si cerramos los ojos a este "tropezón" inicial de reflexión posmoderna, y concedemos el punto de partida: ¿cuál es la respuesta de Vattimo?

Cito y subrayo el pasaje:

> Una primera respuesta a esta pregunta es *la comprobación* de que uno de los contenidos característicos de *la filosofía*, de gran parte de la filosofía [aquí sí se vio posmoderno] de los siglos XIX y XX, que representa nuestra herencia más próxima, es precisamente *la negación* de estructuras estables del ser [...] Esta disolución de *la estabilidad / del ser /* es sólo parcial en los grandes sistemas *del historicismo* metafísico del siglo XIX.[15]

El papel protagónico sin duda lo desempeña Hegel, porque su filosofía tuvo "el mérito" de la desestabilización, mediante la con-

por "posmodernidad", y los conceptos claves de la misma en su relación con su versión de la "modernidad". [N. de la A.]

[13] *Cfr.* G. Vattimo, "Introducción", *op. cit.*, p. 10.

[14] *Ibidem*, pp. 10-11.

[15] *Ibidem*, p. 11.

sideración de la historicidad del Espíritu Absoluto, Idea Absoluta, Dios, fundamento último.

El golpe mortal lo asestan Nietzsche y Heidegger, en cuanto conciben el ser como *evento,* de donde deriva la necesidad de "comprender 'en qué punto' estamos nosotros y el ser".

De manera que Nietzsche y Heidegger aportan a este desmoronamiento de la filosofía moderna: el perspectivismo, la singularidad nietzscheanas, así como la concentración heideggeriana de la mirada *en* y *desde* el *Da-sein*, el ser ahí y ahora.[16]

Si leemos sus tesis con anteojos posmodernos nos acucia la pregunta: ¿por qué sus particulares y diferentes perspectivismos, singularidades y eventos del ser, se convierten en uno y universal: el perspectivismo, la singularidad, el Ser como evento? ¿Cuál es el criterio de validez de esta universalización moderna en labios posmodernos?

Gramaticalmente, ahora: ¿cuándo, cómo y dónde se nos perdieron los plurales?

En fin, si desatendemos al carácter problemático de esa tesis, puede aun aceptarse como una generalización pertinente.

Sin embargo, la mirada es de corto alcance y, por esta razón, deja fuera —por omisión— que el giro fundamental respecto de la historia de la filosofía occidental se perfila en Leibniz y se culmina en Kant.

Estamos, pues, ante un cliché de "modernidad".

En primer lugar, la relevancia de la *singularidad y el perspectivismo* de la mirada surgen de manera explícita de la *Monadología* de Leibniz. La mónada, unidad última, simple, de la que se compone la complejidad del mundo, es un núcleo de fuerza, de energía. "Es preciso —afirma Leibniz— que cada mónada sea diferente de otra".[17] El mundo se compone de infinitas mónadas, integrando el reino mineral, vegetal y humano de diversas formas.

El mundo leibniziano es un gran campo de fuerzas, de vectores desplazándose, componiéndose y descomponiéndose desde sus singularidades únicas.

---

16 *Idem.*

17 *Cfr.* Gottfried Wilhelm Leibniz, 9, *La Monadologie, 1714*, p. 145.

Desde el punto de vista interno, afirma Leibniz, la mónada está dotada de percepción o representación de una multiplicidad en la unidad, y de la oposición, o tendencia a pasar de percepciones confusas a percepciones más distintas.[18]

En este breve pasaje de toda una obra están explícitamente contenidas varias de las tesis centrales de los posmodernos. De tal manera que, con respecto a este punto, su etiqueta de "moderna" con la cual desplaza las filosofías anteriores a Nietzsche solamente es un cliché.

En segundo lugar, ¿por qué Kant irrumpe de manera esporádica en su concepción?

¿Cuál es la lectura de Kant que la obra de Vattimo trasluce?

Vattimo toma en consideración el pensamiento de Kant de manera que considero insuficiente, y con una valoración desacertada de su papel en la historia del pensamiento occidental. Vayamos punto por punto en este segundo problema.

1. En la medida en que Vattimo sitúa el pensamiento de Hegel como el último gran sistema de la modernidad, cuestionándola, se infiere que el pensamiento de Kant se ubica en la modernidad sin más.

Es decir que, en su exposición, Kant aparece como un mero portavoz de la modernidad, y no como el principio de su fin, como el comienzo radical de su conciencia crítica.

Afirmo que Vattimo enfoca la filosofía de Kant con los ojos vendados por un cliché que aplica sin mayor cuidado.[19]

2. Mis discrepancias denotan, por así decir, problemas *de agrimensura*.

Los linderos históricos establecidos por Vattimo no coinciden con los que trazo en mi propia concepción de la historia de la filosofía.

---

[18] *Cfr. Ibidem*, 15, p. 148; 19, p. 131.

[19] En lo que sigue, me remito a mi Respuesta a la Conferencia pronunciada por Vattimo en México el 13 de septiembre de 1993, de la que fui Replicante, y de la cual retomo el siguiente pasaje. La Conferencia de Vattimo y mi Réplica están publicadas en Montevideo, según las siguientes referencias. Gianni Vattimo, "El arte: de la estética a la historia", *Relaciones*. Y M. N. Lapoujade, "La estética desde una ontología de lo humano", *Relaciones*. [N. de la A.].

Sostengo que el giro radical en la historia de la filosofía, que marca el inicio del fin de la modernidad y augura los horizontes contemporáneos, se da en el pensamiento de Kant.[20]

Efectivamente, Kant, como no podía ser de otro modo, es moderno, como pretenden Vattimo, Lyotard, etcétera.[21]

Ciertas constantes de la modernidad en el pensamiento kantiano se encuentran en la concepción de la Ilustración como emancipación, la afirmación de la utopía —consideración que, paradojalmente, Vattimo no menciona a su favor dentro del pensamiento de Kant—, la tesis del progreso, la continuidad, la búsqueda de la universalidad.

Sin embargo, éste es sólo un aspecto de la filosofía de Kant; por otra parte, frecuentemente leída recortándola del contexto de su propio pensamiento y, por si fuera poco, pasando por alto pasajes explícitos del autor que desautorizan ciertas lecturas parciales.

De manera casi vertiginosa, es preciso enfatizar que dejamos hablar a Kant, a quien me limito a citar: "el curso de la historia está lleno de paradojas".

> Las acciones humanas están determinadas por las leyes generales de la Naturaleza; sin embargo se nos figura que el tapiz humano se entreteje con hilos de locura, de vanidad infantil y a menudo, de maldad y afán destructivo también infantiles; y, al fin de cuentas, no sabe uno qué concepto formarse de nuestra especie, que tan alta idea tiene de sí misma.[22]

La naturaleza humana se caracteriza por su "insociable-sociabilidad", por lo cual, cuando vive en sociedad, su instinto la lleva a su destrucción. Pero, además, las sociedades muestran que "el hombre es un animal que, cuando vive entre sus congéneres, necesita de un señor"; aquí está contenida claramente la dialéctica hegeliana de amo-esclavo.[23]

---

[20] *Cfr.* M. N. Lapoujade, "Imagen y temporalidad", *Relaciones*. También publicado en *Mayéutica*.

[21] Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*.

[22] *Cfr.* Immanuel Kant, "Idea de una Historia universal en sentido cosmopolita", *Filosofía de la Historia*, 1981, pp. 39-40.

[23] *Ibidem*, "Quinto Principio", pp. 50-51.

3. *La noción kantiana de universalidad*. Para comprenderla es preciso pensar con el modelo de las matemáticas; más sencillo aun, con el modelo de la aritmética elemental.

Universal es lo que vale para todo sujeto posible en cualquier circunstancia posible. Esto es lo que Kant llama a priori. Lo que reviste carácter de a priori es, pues, objetivo, en el sentido de que no depende de la subjetividad individual o social, es decir, no depende de la psicología de cada uno (su inteligencia, su memoria, su voluntad, su imaginación, sus afectos, etcétera), no depende de la educación recibida o no; no depende de la cultura en que haya nacido ni de la historia.

La universalidad kantiana, que está en la base de mi reflexión, se refiere a las funciones universales de la mente, o la subjetividad. Pero como todas las funciones, procesos a priori, sólo pueden ser aprehendidos en la experiencia, aterrizados, anclados en lo sensible, que es donde irrumpen, el "lugar" donde se manifiestan.

Me pregunto: ¿qué lectura hizo Vattimo de esta noción fundamental de Kant?

¿Dónde está la universalidad vacía donde, parafraseando a Hegel, "todos los gatos son pardos" a la que apunta la crítica posmoderna?

Estamos aquí ante otro confortable cliché posmoderno.

*

Conclusión: primera tesis

A partir de esta exposición del pensamiento de Kant, propongo la siguiente noción de universalidad.

Todas las especificidades psicológicas, sociales, culturales, educativas, históricas, etcétera, son informaciones constatables y fundamentales. Pero todas ellas son estudiadas por cada ciencia particular y sus especializaciones.

Todos los relativismos en los cuales lo universal se concreta y asume contenidos, abarcan desde lo general, pasando por lo particular, hasta la infinita diversidad de las singularidades.

Al respecto, un caso sintomático es *el rostro humano*.

No hay dos rostros iguales y, sin embargo, todos son fisonomías de la especie humana una. Estamos en el reino de las infinitas singu-

laridades. En tal sentido, evoco la observación de Lichtenberg: "En la Tierra no hay superficie más interesante que el rostro humano".[24]

A partir de diversas posibilidades de generalización de las singularidades, se pueden establecer diferentes particularidades por región, etnia, edad, sexo, ocupación, etcétera.

Al respecto, Lichtenberg recuerda: "Un rostro no se deja analizar en un instante: necesita una consecuencia".

> Se podría decir que los rostros de una enorme asamblea son una historia del alma humana escrita con caracteres chinos... Mientras más detenida es la observación de los rostros, más y más aspectos individuales se distinguen en las caras consideradas "insignificantes".[25]

Finalmente, es posible establecer una generalización de mayor amplitud, con base en una inducción incompleta, y así es como, por ejemplo, nosotros los occidentales juzgamos que "todos los japoneses son iguales".

En tal sentido, se vuelve relevante la antigua ciencia egipcia de la fisiognomonía, tal como la propuesta de Lavater en el siglo XVIII.

Para comprender bien esta noción cardinal de universalidad, regresemos al modelo de la aritmética elemental —que de elemental no tiene nada—. Así como en cualquier cultura, época, sociedad, individuo, las operaciones matemáticas elementales: suma, resta, multiplicación, división, etcétera, son las mismas, supongamos la operación de "igualar", dibujar el signo de =, es una función universal, objetiva, a priori, inherente a la especie humana en cuanto tal.

No importa si igualo manzanas, balanzas de pagos, concepciones filosóficas, signos, lenguajes, personajes de ficción, entes imaginarios. La operación es la misma, sin importar si quien la realiza es hombre o mujer, joven o viejo, asiático, europeo o latinoamericano.

Avancemos, tomando como punto de partida el pensamiento de Kant, pero prolongándose en nuestra propuesta de reflexión.

En el sistema kantiano, lo cual comparto plenamente, no hay sustancias ni esencias ni formas como continentes fijos. Todo es

---

[24] *Cfr.* Georg Lichtenberg, "La mente y el cuerpo", *Aforismos*, p. 108.
[25] *Ibidem*, pp. 114-115.

móvil, es un sistema completamente en movimiento. La arquitectónica de la razón es una arquitectónica móvil, como los móviles de Calder. La tesis al respecto se resume en un enunciado: todo aparece como procesos.

Con base en esto, propongo una noción de universalidad totalmente dinámica, procesal.

Las formas kantianas universales y necesarias, esto es, a priori, del sujeto, propongo concebirlas como funciones, funcionamientos universales de la subjetividad, de la mente, como las operaciones matemáticas. Más radicalmente aún: las funciones últimas de la mente, operaciones de síntesis, se manifiestan como operaciones matemáticas.

En consecuencia, infiero que esas funciones universales de analizar, sintetizar, inferir, juzgar, conceptualizar, imaginar, intuir, se dan en una diversidad infinita según épocas, culturas, educación, individuos.

La noción de universalidad que afirmo permite recoger las singularidades y las diferencias de todo orden, en una universalidad biológica; la, así llamada, especie "humana".

En suma, esta concepción de la universalidad nos saca del cliché de la modernidad, pero, sobre todo, nos conduce más allá de la posmodernidad. (Hasta aquí la primera tesis de la conclusión).

*

Demos un paso atrás para avanzar. A partir del análisis de la noción de posmodernidad, y de su ubicación ante la modernidad, esto es, de la propuesta posmoderna de una "reconstrucción del lugar de los hechos", repasemos, pues, la rapsodia de muertes filosóficas cuyas pistas reivindica el detective posmoderno.

—Por lo que toca al *fin de la historia*, en la versión de Vattimo, consiste en la afirmación de la "ruptura de la unidad", una suerte de "disolución" de la historia una, universal, en múltiples historias diferentes. En palabras de Vattimo: "el hombre actual se ha dado cuenta de que la historia de los acontecimientos —políticos, militares, grandes movimientos de ideas— es sólo una historia entre otras". Y agrega: "La 'disolución' de la historia, en los varios senti-

dos que pueden atribuirse a esta expresión es probablemente, por lo demás, el carácter que con mayor claridad distingue a la historia contemporánea de la historia 'moderna'".[26]

—Implica *la disolución de la noción de un "tiempo unitario"* fuerte, uno, esencial, metafísico, entendido como la Historia de los acontecimientos. Cliché.

Esta ruptura ya se realizó como parte del giro kantiano. El rechazo del tiempo unitario, metafísico, externo como el regazo en que se mueven los acontecimientos, la historia en ese sentido ya ha tocado su fin, mucho antes de la posmodernidad, en la modernidad; y antes que en Hegel, en Kant.

Los posmodernos rompen con la concepción de un tiempo homogéneo, continuo, lineal. El tiempo estalla en la infinidad de tiempos.

—*La concepción del tiempo* en la filosofía crítica de Kant es una revolución filosófica fundamental, si bien problemática.[27] En general, los estudiosos extraen fórmulas secas de la *Crítica de la razón pura*. De esta manera, las convierten en estereotipos de escasa significación y menor vigencia. Así, respecto del tiempo, la fórmula canónica dice: el tiempo es una forma pura de la sensibilidad.

Bien, ¿qué significa esto?

Ante todo, el tiempo no es un dato que venga de la exterioridad y la subjetividad de la especie que lo reciba. Es algo inherente a la sensibilidad humana. Véase, el tiempo habita la sensibilidad humana, el mundo sensorial. Pero, además, es una forma, esto es, una operación universal, un específico funcionamiento de la subjetividad. Toda la especie humana, en cualquier lugar, realiza operaciones de temporalizar. Esto es, las operaciones o actividades que consisten en detectar si un fenómeno "x" está presente, entonces lo intuyo; es pasado, entonces lo recuerdo; o futuro, lo anticipo, lo imagino. A consecuencia de esta actividad de la subjetividad, el fenómeno, por así decir, adquiere dimensión temporal, antes de lo cual, aunque pudiera tenerla, el sujeto no tendría noticia de ella.

---

[26] G. Vattimo, *op. cit.*, pp. 15-16.

[27] M. N. Lapoujade, "Autour d'une poétique de l'espace et du temps", *Cahiers Gaston Bachelard*. Y M. N. Lapoujade, "La revolución kantiana del sujeto", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*.

En consecuencia, a partir de Kant, considero que el tiempo deja de ser entidad metafísica, deja de ser sustancia, esencia, deja de fundamentarse en la eternidad inmóvil. De modo que el decreto posmoderno de "muerte del tiempo metafísico" llega tarde. Incluso si se hace memoria, ella nos recordará que Kant tiene un opúsculo titulado: *El fin de todas las cosas*,[28] obra de madurez en la que reflexiona sobre el fin del mundo, el instante del fin del tiempo sensible, sobre la eternidad, etcétera. Su mirada crítica se extiende a las concepciones de Oriente, a Lao Tsé.

A partir de Kant, pero prolongándolo más allá, afirmamos el tiempo como acción sensible universal de temporalizar; las maneras particulares de ejercer esa acción universal han sido en las historias, en las culturas, y son en los individuos tan diversas como singularidades vivientes hay. De este modo, desenmascaramos otro cliché.

—Por lo que respecta a *la ontología y la metafísica*, los posmodernos asumen, cada uno a su manera —*otro hito en el camino de la necrofilia*—, *la "destrucción de la ontología"*, situándose a sí mismos en la edad de la "posmetafísica".[29]

Vaya novedad posmoderna, concentrada en otro cliché.

Kant rompe con toda la metafísica tradicional, toda, en cuanto desustancializa su filosofía, en cuanto ya no hay esencias en su filosofía. La meta-física es una pretensión sofística de la razón pura cuando pretende conocer. A lo más, la metafísica para Kant es una necesidad, una aspiración, un irrefrenable impulso a la trascendencia, pero no un logro epistémico. Desde el punto de vista epistémico, es sólo una pretensión ilegítima.

En tal sentido, ya Kant nos ubica, de manera *clara y distinta*, en la posmetafísica. Estamos ante otra lección posmoderna de la modernidad, por lo tanto, es preciso señalar también ese cliché.

Otro hito en el camino de la necrofilia posmoderna está en su enunciado: *"muerte o crepúsculo del arte"*.[30]

---

[28] I. Kant, *La fin de toutes choses*.

[29] *Ibidem*, p. 19.

[30] Remito al capítulo III, titulado "Muerte o crepúsculo del arte", del libro que venimos comentando y, fundamentalmente, a la Conferencia que Vattimo impartió en México, titulada: "El arte de la estética a la historia", y la Réplica para la que fui designada, titulada: "La estética desde una ontología de lo humano". *Cfr.* nota 14. [N. de la A.]

Vattimo analiza el tránsito de la modernidad a la posmodernidad en el ámbito del arte, como en lo demás, en el sentido de una disolución. En general, las dos piernas sobre las que camina la descripción son las filosofías de Nietzsche y de Heidegger.

Para reflexionar sobre la tesis de Vattimo, veamos suscintamente su desarrollo a partir de las bases filosóficas que él reivindica.

Nietzsche, a través de las metamorfosis del espíritu —camello, león y niño—, señala la posmodernidad como la niñez, el estado en que la vida transcurre en actos que surgen espontáneamente, sin búsqueda de fundamentos, en tiempos múltiples, dispersos, sin historia, fuera de las categorías de progreso, unidad, generalidad, etcétera.

Asimismo, pienso que el papel metafórico de la verdad, desarrollado por Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral,* es una de las múltiples maneras en que puede sustentarse el perspectivismo nietzscheano. La posmodernidad, como vimos, reivindica la pluralidad, la diversidad, el perspectivismo, a ultranza.[31]

Heidegger le aporta algunas nociones claves para su comprensión del tránsito de la modernidad a la posmodernidad.

Vattimo recurre a la noción heideggeriana de *Verbindung*. Ante todo, se preocupa reiteradamente por señalar su diferencia respecto de la *Aufhebung* hegeliana, la cual designa el tránsito de los contrarios a una síntesis que los amalgama.[32]

De manera que la unión resultante de la acción de *aufheben*, en cuanto implica abolir, suprimir, conservando, guardando, es notoriamente diferente de la unión resultante de *verbinden*, unir, juntar, vendar, ensamblar, poner en comunicación.

---

[31] M. N. Lapoujade, "De la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte", *Relaciones*.

[32] Gramaticalmente, ambos sustantivos fijan, en su carácter de nombres, las acciones que señalan los verbos de los cuales derivan. En tal sentido, *Verbindung* sustancializa el verbo *verbinden*, una de las posibles precisiones del verbo *binden,* cuyo origen lingüístico se remonta al alemán correspondiente a los siglos VII al XII. A partir de allí, hasta el siglo XXI, continúa incorporando matices, de manera que es un término muy rico. En suma, para nuestro propósito baste con los sentidos primarios constantes: atar, ligar; en sentido figurado y reflexivo, *sich binden* implica comprometerse. Contiene los sentidos de juntar, ensamblar, reunir (*zusammenfügen*), así como de pegar, fraguar. *Verbinden* introduce (entre los siglos XII y XV) el matiz de ligar juntos fuertemente, de manera firme, compacta, sólida. *Cfr.* Paul Grebe, *Der grosse Duden*, pp. 67-68. [N. de la A.]

De estas acciones verbales deriva el nombre: *die Verbindung* para denotar: unión, enlace, liga, contacto, ensamblaje, conexión, comunicación, etcétera.

Vattimo lo retoma con énfasis en el sentido de reestablecimiento de la salud resquebrajada, la recuperación una vez pasada la crisis. De modo que la gran crisis de la modernidad, que la lleva a su desintegración, resulta *verbinden,* en el plano del arte, por la —a su vez— desintegrada "obra de arte", transformada en *Ereignis,* evento, acontecimiento, suceso.

¿Cómo comprender la *Verbindung* cuando la obra de arte se rompe en infinitos *Ereignis,* sucesos dispersos y diversos, diferentes, efímeros?

El reestablecimiento, la recuperación consiste en asumir la diversidad, la diferencia, la multiplicidad infinita de sucesos. La obra se convierte en acontecimientos, en fenómenos, en sucesos históricos. De esta forma, el arte se ha disuelto en hechos estéticos, sucesos estéticos que propician experiencias estéticas concretas (el land art, el body art, el teatro de calle, la acción teatral como "trabajo de barrio", etcétera).

La tesis de Vattimo sostiene que las vanguardias del siglo XX son la culminación de la modernidad y su crisis terminal. Con ellas acaba, según él, la estética en cuanto *teoría del gusto*, se disuelve la estética en tanto teoría del buen gusto como manifestación metafórica del gusto gastronómico.

Pienso que la epistemología "alimentaria" criticada por Sartre, y la estética "gastronómica" jamás dejarán de ser tales mientras el hombre siga siendo humano.

El gusto, desde el sentido fisiológico hasta el más sofisticado, e incluso aparentemente vano sentido en la moda y el adorno, nos constituye en cuanto especie.

No es preciso llegar a Roland Barthes con su lúcido análisis acerca de la vestimenta, o los estudios sobre la pertinencia arquitectónica y corporal del ornamento desde el punto de vista etnológico. Ya el "moderno" Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre,* los ubica entre los rasgos definitorios de la especie. Conjuntamente, Schiller realiza una revolución metafísico-estética fundamental en su reivindicación de la apariencia como factor cultural humanizante

por excelencia.[33] En otras palabras, erigir la apariencia, los fenómenos, los sucesos en arte, encuentra su antecedente en la temprana reivindicación de Schiller.

En su conferencia de México, Vattimo declara que su propósito es mostrar "la transformación sufrida por la experiencia estética en el pasaje de lo moderno a lo posmoderno". Continúa Vattimo:

> La vicisitud de las vanguardias de nuestro siglo y también el mismo pasaje a la posmodernidad se pueden describir como un siempre más completo y consciente abandono de la experiencia "estética" del arte (perfección, bella forma, gozo gastronómico) a favor de la experiencia "histórica".
>
> Si la vanguardia [...] buscaba no sólo nuevos lenguajes y nuevas soluciones estilísticas, sino aun un cambio de la colocación histórica y cultural del arte en el mundo, hoy tal cambio se ha cumplido.[34]

Analicemos el pasaje. Primero, ese abandono de la experiencia estética fincado en la perfección, la bella forma y el gozo gastronómico se concreta con radical claridad en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant. De manera que, ubicarlo en las vanguardias, es una omisión histórico-filosófica notoria.

Segundo, en general, el discurso de Vattimo oscila, sin distinción precisa, entre lo estético, las teorías, en cuanto lenguaje de objetos, a las metateorías, lenguaje del lenguaje, la experiencia estética, el arte.[35]

Tercero, Vattimo nos deja perplejos, pues usa un lenguaje perfectamente moderno para explicar la posmodernidad, en términos de "un" pasaje de lo moderno a lo posmoderno. Ese pasaje único

---

[33] Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Cfr. v. gr.* Carta XXVI, donde leemos [la traducción es de la autora]: "¿Cuál es el fenómeno a través del cual se anuncia la entrada del salvaje en la humanidad? Hasta donde preguntamos a la historia, es el mismo en todos los pueblos que han salido de la esclavitud del estado animal: la alegría en la apariencia [*Freude am Schein*], la inclinación hacia el adorno y hacia los juegos", pp. 111-112. Hay distintas versiones al español, entre ellas: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid, 1963. [N. de la A.]

[34] *Cfr.* G. Vattimo, "El arte de la estética a la historia" [Conferencia] y la Réplica, M. N. Lapoujade, "La estética desde una ontología de lo humano", p. 19.

[35] *Cfr.* M. N. Lapoujade, "La estética desde una ontología de lo humano", p. 18.

culmina el estadio histórico anterior, en una línea que parece implicar progreso en tanto el posterior es culminación del anterior. El posterior (posmoderno) "siempre más completo y consciente", es decir, avanza progresivamente, y sin señalar ninguna discontinuidad, sino de manera aparentemente continua, etcétera. La pregunta que en su momento le dirigí a Vattimo fue: ¿cuál es el criterio para continuar leyendo la modernidad con sus propias categorías modernas? ¿Por qué no leer la modernidad con los parámetros de la posmodernidad?

De ahí resulta que la diversidad, pluralidad, diferencia, concreciones, determinaciones plurales son constataciones modernas. (Leibniz).

Resulta que la ruptura con el cordón umbilical respecto del objeto bello, la obra de arte, para abrir el abanico infinito de las posibles relaciones estéticas con un objeto "x", está dada en la estética de Kant.

En la estética de Kant, el objeto dado sólo funge como detonante de un complejo proceso en el sujeto, que comienza por la representación del mismo. El objeto de la representación puede ser existente, inexistente, presente o ausente, real, virtual, posible o utópico. De esta forma, Kant abre la posibilidad de inaugurar relaciones estéticas con todo tipo de objetos, aun aquellos no existentes en su tiempo. Los *ready-mades*, los objetos encontrados, los objetos de arte, los *happenings*, el pop art, el land art, el arte corporal, o lo que se quiera, resulta alcanzado por la teoría estética de Kant, cuya concepción del proceso estético les es pertinente.

La irrupción de fenómenos efímeros, sucesos, acontecimientos en la vida humana que producen una experiencia estética radical, están minuciosamente descritos en la estética de Kant respecto de lo sublime.

La multiplicidad de relatos históricos, ante una especie en insociable sociabilidad, violenta y opresora: véase Kant.

El fin de la metafísica tradicional por sus especulaciones ilegítimas: Kant.

El Dios omnipotente de la tradición queda convertido en un "postulado" en el sentido de la geometría de Euclides: una exigencia sistemática en Kant.

Conclusión: segunda tesis
El estallido posmoderno se da en el seno de la modernidad.
El detonador de la gran explosión es certeramente pulsado por Kant.

*

Conclusión de Vattimo, o el discreto encanto
de un débilmente nuevo comienzo

En ese enunciado resumo, en palabras de su autor, la triste conclusión a que nos conduce, con la escéptica-expectativa del nacimiento de un ser escuálido con muy escasas aptitudes para la vida. He ahí los resultados del camino de la necrofilia.

Dejemos hablar a Vattimo, quien, entre tantas muertes y negaciones, afirma que la verdad intenta abrirse paso partiendo de la experiencia del arte, tímidamente, "como un horizonte y un fondo en el cual uno se mueve discretamente".[36]

Éste es un enunciado ciertamente vago, pero es uno de los pocos en los cuales la posmodernidad atisba alguna salida al estado de *nigredo* alquímico en que nos ha sumido. Obsérvese que la salida es un "horizonte" hacia el cual uno va "discretamente".

Todo esto se rubrica con las palabras finales, en las cuales alcanza a musitar:

> *Creo* que en esta situación se debe hablar de una "*ontología débil*" como la única posibilidad de salir de *la metafísica* por *el camino* de *una aceptación-convalecencia-distorsión* que ya nada tiene de la superación crítica característica de la modernidad. *Podría ser* que en esto consista, para *el pensamiento posmoderno, la chance de un nuevo, débilmente nuevo, comienzo.*[37]

El broche final no decreta la "muerte de la posmodernidad", pero sí la aceptación de su convalecencia distorsionante, la cual expresa un pensamiento exhausto, herido de muerte, cuya salida se señala al nivel de "creo que", "podría ser que", discurso que nada asegura

[36] G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 20.
[37] *Ibidem*, p. 159.

ni afirma respecto de la salida. Pero, eso sí, habla en el lenguaje moderno de la universalización en que se disuelven las diferencias: de *una* ontología, para salir de *la* metafísica, por *el* camino, *el* pensamiento posmoderno, *la chance, un* nuevo comienzo.

*

Conclusión: tercera tesis

¿Dónde quedaron los plurales de las diferencias, las multiplicidades, las pluralidades?

¿Dónde quedó el rechazo posmoderno a la búsqueda de presentarse como "nuevo" pensamiento, si aquí presenta una ontología débil como su única ilusión de anteponer algo "nuevo", y repite, un "nuevo" comienzo?

Perplejidad. Terminamos sumergidos en el lenguaje y el pensamiento de la más rancia aristocracia moderna.

Eso sí, nuestro autor no se permite pecar de optimismo ni salir del *nigredo* alquímico de la oscuridad; entonces, si es que hay una salida, debemos movernos "discretamente" hacia ese nuevo comienzo, que —según vaticina— será el parto de un ser "débil", "convaleciente", "distorsionado".

Alcanza, pues, a atisbar un bebé de incubadora. Pero la amenaza de muerte se cierne sobre esa criatura. Ni siquiera diagnostica un ser viable. Un fracaso de la alquimia, la cual, con los posmodernos, no alcanzó la transmutación de la muerte en vida, no culminó en "la gran obra". (Hasta aquí la tercera tesis de la conclusión).

*

—En este camino necrofílico, nos encontramos con un cadáver muy especial: "*Dios ha muerto*". Con su pretendida muerte, Dios ha dejado al hombre "arrojado en el mundo" (Sartre), un abierto Da-sein, "in-der-Welt-sein" heideggeriano, el hombre se vuelve "el extranjero" de su mundo, el cual deviene absurdo (Camus), en un estado de desnudez y desprotección total.

Con esta muerte, dicho psicoanalíticamente, con la muerte del Padre universal, el hombre ha perdido su último fundamento tras-

cendente, entonces todo el humanismo entra en un estado de temblor permanente, pues ha perdido su raíz.

Vattimo concluye en una suerte de fórmula de "tres por uno", cito: "la muerte de Dios —momento culminante y fin de la metafísica— es también, de manera inseparable, la crisis del humanismo".[38]

Cuántos desacuerdos al respecto: ni Dios ha muerto, ni es el fin de la metafísica, ni es el culpable de la etiquetada como crisis del humanismo.

La pluralidad filosófica conoce varias religiones de Dios, muchas metafísicas, diversos humanismos. Por lo que toca a las crisis, primero de los clichés que nuestra reflexión desenmascara, ellas son los signos vitales de las filosofías de todos los tiempos. Vayamos por partes.

Primero. ¿Quién puede afirmar que en el mundo actual "Dios ha muerto", cuando la proliferación de sectas, religiosidades étnicas, fanatismos religiosos, ha dado lugar a la gran guerra de religión, escudo para la guerra de intereses financieros brutales? Sí, pero si funge como escudo, es porque tras él se arrastran los espíritus. Es algo que atañe, que mueve, despierta, compromete, es algo muy vivo.

Si para la filosofía "Dios ha muerto", es absolutamente irrelevante para la vida actual. No es más que un signo visible de su aislamiento de la vida, de su sinsentido para el mundo, lo poco que sus nuevas discusiones de una escolástica tardía cuentan *en* y *para* el mundo actual.

Segundo. Con base en lo anterior: ¿qué puede ser lo que una afirmación filosófica que no atañe al mundo pueda "culminar"?

Concluyo que ese enunciado sin referente es inoperante y, por lo tanto, no le es pertinente culminar nada.

Tercero. Vattimo deriva su enunciado del "fin de la metafísica" de la afirmación de que "Dios ha muerto". Con base en ello, el llamado "fin de la metafísica" como ciencia, que no como necesidad humana, se ubica históricamente en Kant, de modo que, además de varios sinsentidos, hay aquí un anacronismo.

Cuarto. El asunto de la llamada "*crisis del humanismo*".

Al respecto, ante todo: al comienzo sostuvimos que declarar una crisis en el seno de la filosofía no significa nada. Es un gran cliché.

[38] *Ibidem*, p. 34.

Después, desde una perspectiva posmoderna, es preciso saber en cuál humanismo piensa el autor.

Finalmente, la situación actual del humanismo en general, sin un referente preciso, no está en agonía, aunque sí replegado en algunos filósofos y sus obras. Ciertamente, no es contemplado por los *mass media* atrapados en las redes de comunicación.

Conclusión: cuarta tesis

La muerte financiera del humanismo en la gran empresa global del mundo contemporáneo, cuya vía idónea de expresión son los medios masivos de comunicación, es ciertamente una amenaza radical.

Esta tesis nos permite cerrar el círculo con el comienzo. Denunciar las señales inequívocas de la gran desintegración del mundo, en la amenaza de un gran apocalipsis resultante de tantas muertes parciales en todos los órdenes de lo humano, ha sido la magna tarea de la posmodernidad.

Si nos sentamos a constatar que el barco se hunde, y enarbolamos la bandera del "nihilismo como destino" —cito a Vattimo—, es la aceptación pasiva del holocausto.

La pregunta es: ¿qué nos queda? ¿La resignación ante el desastre? ¿Sentarnos a ver llegar la muerte? ¿Conformarnos con pertenecer a una especie biológica desahuciada?

Proposición alternativa

No es hora de detractar los humanismos, como viejas antiguallas démodés, sino todo lo contrario, ha llegado la hora extrema de revitalizar sus sentidos, de sacar lo nuevo de lo viejo, como reza el proverbio chino que nos guía.

¿De qué manera? Como nos lo han enseñado los grandes alquimistas desde Egipto hasta hoy, el quid está en volver al modelo de la naturaleza, la cual extrae la vida de lo podrido.

Señalan Chevalier y Gheerbrant: "Para los herméticos la putrefacción es la principal de las operaciones químicas. Ella simboliza la destrucción de la naturaleza vieja y el renacimiento en otra manera de ser, capaz de producir frutos nuevos".[39]

[39] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, p. 789.

La nueva vida renace de la putrefacción del cadáver. Él mismo genera nueva vida.

Si el mundo está descompuesto, como parece desprenderse del olor de las noticias de hoy, entonces podemos esperar el renacimiento de la vida.

Si los filósofos cerramos las ventanas para no contaminar la pureza de la reflexión, con ese mismo acto impedimos la renovación del aire, respiramos el aire viciado de milenios; entonces, felizmente, somos una especie en extinción.

A la más rancia filosofía académica le ha llegado la hora de pedir socorro a los antiguos hermetistas para abrir nuevas puertas, para buscar la transmutación de lo podrido en vida, del *nigredo* en blancura. Es urgente dar el giro de la energía entrópica a la energía expansiva y pugnar por *un nuevo renacimiento*.

La puerta filosófica de la pura universalidad vacía no conduce a ninguna parte.

La puerta filosófica de las singularidades desquiciadas conduce a la humanidad al abismo.

Es preciso respirar el oxígeno de universalidades vivientes en sus diferencias, universalidades de la especie humana, en la infinita diversidad singular de su rostro, de sus huellas digitales.

A través de la aplicación de esta noción matemático-biológica de universalidad, es posible pensar en integrar la diáspora de la humanidad oscilante entre su disolución en la globalidad y su disgregación total. Es posible aspirar a una nueva *armonía*, porque permite reunir a la humanidad toda, sin exclusiones, en la especie.

A través de esa noción matemático-biológica de universalidad, se recupera una noción básica de *igualdad* social de derechos en las diferencias.

Esa noción matemático-biológica de universalidad permite pensarnos a nosotros latinoamericanos, habitantes del mundo que contiene una pobreza extrema, como expresión de esta misma especie, y por tanto, con igual autoridad y derechos de reflexión que otros pueblos. Si nos vemos en este espejo, recuperamos nuestra imagen de seres en *libertad*. Ésta sigue siendo una meta por alcanzar.

El imperativo para la especie humana hoy es el desafío de imaginar otro mundo, otras relaciones humanas, otra humanidad.

El instrumento, como lo es la mano para el cuerpo, es la fragua de la imaginación para la subjetividad.

La alianza de una mano hábil y una imaginación fértil nos regaló el fuego, la rueda, los dólmenes y sus pinturas; y en un conjunto infinito de historias, llegamos a la decrepitud del mundo actual. Pero, ni la mano se ha gastado, sino que se ha vuelto más diestra, ni la imaginación se ha agotado. Antes bien, ha proliferado tanto que vivimos bombardeados por imágenes de todo tipo. En tal profusión de imágenes se ahoga la imaginación, se anestesia la imaginación misma, productora de imágenes. Es ella la central nuclear para crear y profundizar las transformaciones del mundo y la vida.

Hoy su energía se ha vuelto perversa, entrópica, condensada en la expresión que señala en el mundo un *eje del mal*.

Es imperioso para la humanidad atreverse a soñar la redondez de la Tierra como el lugar en que puedan convivir, desde el fondo de la vida, paleolíticos, neolíticos, visigodos, iberos, fenicios, griegos, romanos, gitanos, católicos, judíos y árabes, cuyo modelo fue Andalucía. Con este modelo, afirma el argelino Jacques Berque, erudito y poeta y estudioso del mundo árabe: "apelo a Andalucías siempre recomenzadas, de las cuales llevamos en nosotros a la vez los escombros acumulados y la infatigable esperanza".[40]

De este lado del océano, nos toca contribuir al mundo con las culturas negras, con su vudú y la santería; y los mulatos. Los indígenas con sus cosmovisiones exuberantes y los mestizos todos mezclados con oleadas de migraciones de todas partes.

El son de Nicolás Guillén lo canta así, sea éste nuestro homenaje:

Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;
San Berenito y otro mandado,
todo mezclado; negros y blancos desde muy lejos,
todo mezclado.

[40] Jacques Berque, *Les arabes, suivi de Andalousies*.

Atiendan, amigos, mi son, que acaba así:
Salga el mulato,
suelte el zapato,
díganle al blanco que no se va...
De aquí no hay nadie que se separe;
mire y no pare,
oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,
¡que el son de todos no va a parar![41]

La redondez de la Tierra, esa forma una, sin separaciones, comunicante por excelencia,[42] ha hecho posible, además, que los orientales hayan salido con su sabiduría inmemorial como la que enseña el taoísmo, el budismo, y se fusionen en todos los rincones de Occidente.

El modelo de salud para la desgarrada y fanática humanidad actual, es el modelo de la armonía religiosa, de etnias, de lenguas, de sabidurías, de costumbres, todos mezclados.

De esa mezcla saldrá la nueva riqueza cultural, la constitución de nuevas comunidades, portadoras de diferencias incalculables derivadas de todas las combinatorias imaginables, la abolición del racismo y el fanatismo religioso, la constitución de nuevas sociedades multiculturales; en fin, la esperanza de repoblar la Tierra con una nueva humanidad, dotada de una imaginación desbordante, fecundada por la diversidad que la alimenta, propulsora de una multiplicidad insospechable de imágenes nuevas. Los nuevos mundos imaginarios, surgidos de las convergencias de la diversidad imponderable de las imágenes de toda procedencia, determinan que las imágenes mismas en sus complejas inter-determinaciones culturales dejen de ser gratuitas. Entonces —parafraseo a Gaston Bachelard—,

41 Nicolás Guillén, "Son número 6", *Nueva antología*, p. 56.
42 Gaston Bachelard, "La phénoménologie du rond", *La poétique de l'espace*, p. 208.

"el libre juego de la imaginación ya no es más una anarquía".[43] Se avizora, así, una humanidad ya no sometida a las viejas tablas de valores muertos denunciadas por Nietzsche, sino una especie humana guiada por valores emergentes de esa nueva realidad compleja y grávida, una nueva realidad que integre la irrealidad.

Una especie humana orientada hacia la afirmación de la vida, por valores vivientes, es decir: "Es preciso que todos los valores tiemblen. Un valor que no tiembla es un valor muerto".[44]

[43] "Maison et Universe", *op. cit.*, p. 66. [N. del E.: La traducción es de la autora].
[44] *Idem.*

La filosofía como un despertar a la belleza

La vida es un tránsito. La filosofía, un camino para transitarla

La iniciación a la vida filosófica ocurre en la juventud. En el inicio, el camino es invisible.

En el origen, reina la oscuridad. Un individuo ciego, con sus ojos bien abiertos, busca a tientas. Su espíritu está vacío, y así comienza, desde el vacío.

Ese estado es el de la ignorancia de todo y de sí mismo, el no ver, el no saber, la inconsciencia.

Un *élan vital,* un impulso lo propulsa hacia más allá de sí. Entonces, despierta a su humanidad plena, como dice Novalis: "El acto de trascenderse es sobre todo lo más alto, el punto originario, la génesis de la vida".[1]

Por lo tanto, ese individuo da un salto al vacío, se lanza, se arroja hacia más allá de sí, "salta por sobre sí mismo", dice en alemán, se convierte en el punto de donde nace un vector. Busca, indaga, desea comprender.

Su hambre necesita alimento. El alimento viene de la exterioridad, se procura lecturas, conocimientos, información.

La segunda etapa del camino de la filosofía consiste en un lento trabajo de alimentación, siempre insuficiente, de volver pleno el vacío inicial. Así, el espíritu se hincha de ciencia, conocimiento, historia, datos, informaciones. En su proceso de asimilación del mundo, observa, toma nota, registra y conserva; esto es, aprende.

Aprender filosofía es nutrición del espíritu

Esta tarea es paciente, minuciosa. La reflexión que criba todo lo

[1] "Der Akt des sich selbst Überspringens ist überall der höchste, der Urpunkt, die Genesis des lebens". Novalis, *Aphorismen*, p. 111.

dado, que alcanza hasta el más insignificante de los seres, porque nada es insignificante, requiere serenidad y el esfuerzo sostenido de la trituración. Es la etapa en la que, como dice Nietzsche, la lectura es un arte en el que el pensamiento debe ser "rumiado".[2]

En este terreno, el caminar es lento y requiere la paz de la *soledad* recogida. No la soledad del aislamiento autista, sino la soledad creadora, la de Rainer Maria Rilke y la de Martin Buber, quien afirma: "[...] las honduras de su experiencia fueron tiempos en que le sobrecogió al hombre el sentimiento de una soledad rigurosa, irremisible; y fue en los más solitarios donde el pensamiento se hizo fecundo".[3]

Esta soledad es la silente oscuridad de la noche en la que irrumpe el trueno, el compás de silencio de donde nace la música, el silencio que llama a la palabra.

El espíritu recibe la filosofía como *paideia*, como alimento, es decir, como un don.

La filosofía es un don de vida

Después de haber aprendido filosofía, es preciso, como dice Kant, aprender a filosofar.[4] Se trata de estar pertrechado de los instrumentos que hacen posible la acción del filosofar, el filosofar como actitud ante la vida.

En este sentido, la filosofía se ejerce como la *báscula* precisa de lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo y sus infinitos matices.

Entre tanto, la vida sigue pasando y el joven se ha vuelto adulto. Si ha sido cuidadoso y perfeccionista, puede devenir el erudito de otros tiempos, o el especialista de hoy.

Enhorabuena. Pero el erudito o el especialista dista mucho de ser el sabio, el santo o el artista.

---

[2] "[...] para practicar de este modo la lectura como arte se necesita ante todo una cosa que es precisamente hoy en día la más olvidada [...] una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no 'hombre moderno': el rumiar." (Friedrich Nietzsche, "Prólogo", *La genealogía de la moral*, p. 26).

[3] Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, Cap. II, 1, p. 24.

[4] "[m]an kann nur philosophieren lernen" (Immanuel Kant, "Die Architektonik der reinen Vernunft", *Kritik der reinen Vernunft*, p. 753).
"[...] sólo puede aprenderse a filosofar" ("Arquitectónica de la razón pura", *Crítica de la razón pura*, p. 400).

La vida continúa, luego, el camino también.

Un buen día, ese individuo despierta y constata que ese cúmulo de conocimientos no alcanza el misterio. Entonces, San Juan de la Cruz le cuenta su propia vida diciéndole:

> Me quedé no sabiendo,
> toda ciencia trascendiendo.[5]

Es cuando la filosofía encuentra la ignorancia socrática, la docta ignorancia de Nicolás de Cusa, la duda hiperbólica de Descartes, el criticismo kantiano, la epojé husserliana, la catarsis de Bachelard.

La suspensión recorre, de maneras diferentes, toda la historia de la filosofía.

La filosofía surge del suspenso

En "la noche oscura del alma" —como le llama San Juan—, es preciso suspender el aliento, aguzar el oído. Así, desde una espera felina, surge un nuevo salto al vacío, sólo que ahora es el salto preciso a un vacío pleno. Otro acto de trascender.

La *paideia*, como recuerda el Sócrates del *Menón*, es recordar, es decir, sacar de sí, en sentido literal, un "extraer"; o como quiere San Agustín en *De Magistro,* es un enseñar a aprender, es decir, un situarse en el camino de adentro hacia fuera, el hacer posible la expansión del espíritu.[6]

Esta concepción encuentra su antecedente en la estética de Kant, cuando expone su concepción del "genio", es decir, del espíritu creador, cuando sostiene:

> El poeta se atreve a sensibilizar ideas racionales de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc., saltando por encima de la experiencia por una imaginación que quiere rivalizar con el preludiar de la razón en la obtención de un máximo... [Esto] da a la imaginación la ocasión de extenderse

---

[5] Juan de la Cruz, *Obras completas*, Poesías, 9, p. 35.
María Noel Lapoujade, "Espacios místicos de la intimidad", en *Espacios imaginarios* [bajo dirección de la autora].

[6] Agustín de Hipona, *De Magistro. Obras de San Agustín.*

> sobre una serie de representaciones afines que hacen pensar más que lo que podría expresarse en un concepto determinado por palabras [...] abriéndole la perspectiva de un campo inmenso de representaciones afines.[7]

El poeta, en su salto a lo invisible, da forma visible a lo suprasensible, mediante la fuerza de la imaginación humana.

La imaginación saca de sí las representaciones sensibles, esto es, imágenes con las que se dota de figura, de un estatuto visible a lo invisible.

A partir de aquí, continuamos nuestra reflexión.

La expansión es la salud del espíritu

Pero aún es posible avanzar más para alcanzar la culminación cuando el espíritu da un giro radical. Es preciso el acto de metamorfosis por el cual el espíritu, en su plenitud, brota y se desborda en formas salidas de sí.[8]

Es el nacimiento del espíritu creador, aquel que se derrama en arte, ideas, propuestas, teorías, utopías, pero también, acciones.

Cuando el salto a la trascendencia es creador, entonces el espíritu se vuelve artista; entonces el filósofo-artista impregnará la vida con las formas de todo orden que otorgan trascendencia a la inmanencia. Hemos alcanzado, así, a realizar la más plena humanidad de un homo imaginans.[9]

Esta plenitud se alcanza en el reino de la libertad sin coerción, el ámbito de la vida estética, señorío de la belleza, armonía rítmica de totalidades con la totalidad.

En este sentido —parafraseando a Nietzsche en el *Prólogo a Richard Wagner*—, el arte se vuelve la actividad propiamente metafísica de la vida.[10]

Un nuevo camino se ofrece a nuestro espíritu, una vía por la que nos acercamos al horizonte abierto de la infinitud.

---

[7] I. Kant, Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen, § 49. M. N. Lapoujade, "Una mirada estética a lo invisible", Revista de Filosofía.

[8] Henri Focillon, "IV: Les formes dans l'esprit", *La vie des formes.*

[9] M. N. Lapoujade, "Cap. 3, V: La imaginación, una definición del hombre", *Filosofía de la imaginación.*

[10] F. Nietzsche, "Ensayo de autocrítica", 5, *El nacimiento de la tragedia.*

Una vida madura y plena, cuando ya las necesidades inmediatas van dando tregua al espíritu, es posible renacer a otra metamorfosis: aquella que conduce a aprender desaprendiendo.

Es el momento de "desaprender", como enseña Roland Barthes:

> Viene [...] la edad de otra experiencia: la de desaprender, de dejar trabajar el reacomodo imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, culturas, creencias que uno ha atravesado. Esta experiencia tiene, creo un nombre ilustre y pasado de moda que osaré tomar aquí sin complejo, en la intersección misma de su etimología: *Sapientia*: ningún poder, un poco de saber, un poco de saber y lo más posible de sabor.[11]

La vida sigue transcurriendo, ya no es propicio llevar carga pesada. La vida misma nos invita a volvernos más ligeros por despojamiento. El desasimiento eckhartiano se encuentra con la vida misma. Antes, hasta podría pensarse contingente, en esta etapa de la vida se presenta con toda la fuerza de la necesidad.

La necesidad de moderar las necesidades, de comenzar a vaciar el espíritu, hasta quedar en su nocturna indeterminación expectante de luz.

El vacío pleno de la intimidad rica en su desnudez está en condiciones para asumir la disponibilidad ignaciana. Disponibilidad, flexibilidad absoluta, aceptación, después de un largo camino.

La transgresión de este salto al vacío lo lleva a un no lugar y no tiempo donde, trascendiendo su humanidad, alcanza la dignidad humana. Angelus Silesius susurra, como después Novalis:

> Elévate sobre ti mismo.
> El hombre que no eleva su espíritu sobre sí mismo
> No es digno de vivir esa condición de hombre.[12]

En su trascenderse, es preciso "haber perdido toda forma", entonces, sólo entonces el hombre deviene sabio. La sabiduría consiste

---

[11] Roland Barthes, *Leçon*, p. 46. [N. del E.: La traducción es de la autora].

[12] Angelus Silesius, "Deuxième Livre, 22", *Le pèlerin chérubinique*, p. 106.

en conquistar otra vez la niñez.[13] La niñez es la vida en su disponibilidad, por ello:

> [...] la sabiduría gusta encontrarse donde están los niños.
> ¿Por qué? ¡Qué estupefacción! Ella misma es un niño.[14]

El itinerario nos devuelve a la infancia. No la del vacío-vacío, sino la del vacío-pleno, no la de la ignorancia, sino la de la sabiduría, no la de la inconciencia, sino la de la supra-conciencia.

La vida dibuja una espiral cósmica en los espíritus

Es la vida en su pureza, despojada de toda cualidad, donde ya "no hay imagen, ni forma, ni amor". Es la vuelta al origen.[15]

Es el no lugar de la ecuanimidad impasible a la que no alcanza ningún sufrimiento, ningún dolor.

> La ecuanimidad,
> Yo no se qué hacer. Todo me es indiferente: lugar, no-lugar,
> Eternidad, tiempo, noche, día, alegría y pena.[16]

Por ello mismo, este estado de "no desear nada" se revierte para convertirse en la felicidad, la plenitud.

No desear nada es vivir uno con el todo[17]

Este no lugar es todo lugar, esta intimidad es el acorde con la exterioridad cósmica, porque ya no hay interioridad ni exterioridad, sino la armonía de la música de las esferas, donde este punto instantáneo que es cada uno vibra al unísono con la infinitud.

Entonces, el acto de la más radical trascendencia nos devuelve a la más absoluta inmanencia, donde lo trascendente habita.

---

13 M. N. Lapoujade, "Lo imaginario y las piedras", en *Imagen, signo y símbolo* [bajo dirección de la autora].
14 A. Silesius, "Premier Livre, 165", *op. cit.*, p. 69.
15 *Ibidem*, Livre II, 70, p. 116.
16 *Ibidem*, Livre I, 125, pp. 60, 75, 190.
17 *Ibidem*, Livre I, 170, p. 70.

Por lo tanto, ya carece de sentido preguntar por el sentido, como la rosa de Angelus Silesius:

Sin porqué
La rosa es sin porqué, ella florece porque florece
No presta atención a sí misma; no se pregunta si uno la ve.[18]

Ahora sobra el ruido impotente del lenguaje.
El lenguaje se apaga y
Un suspiro expresa todo
Todas las veces que mi alma suspira y exclama: ¡ah! ¡oh!
Ella implora en sí su Fin y su Comienzo. Alfa y Omega.[19]

Este estado originario es el goce estético supremo de la inmersión en la vida cósmica.

Se alcanza, entonces, una fusión estética con el todo.

La humanidad trascendida es fusión estética radical.

En su espíritu expandido hasta el ancho del cosmos, el eco de la unión es el tenue aliento que exclama el goce absoluto de la belleza.

---

[18] *Ibidem*, Livre I, 289, p. 97.

[19] *Ibidem*, Livre II, 64, p. 115. *Cfr.* además, M. N. Lapoujade, "De la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte", en P. Rivero y G. Rivara (comps.), *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, pp. 71-95. "Desde la física y la biología a la metafísica biológica del arte", traducido al búlgaro y publicado en Sofia Svetla Devkova (comp.), *México, un país de ensueño*, pp. 29-43.

Itinerario filosófico: del *cogito* hacia un hombre cósmico

Lo que hoy está probado, una vez fue imaginario.
William Blake, "Proverbs of Hell"

El mundo es bello antes de ser verdadero.
El mundo es admirado antes de ser verificado.
Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*

Itinerario

Esta es una invitación a realizar, aquí y ahora, un vertiginoso viaje filosófico imaginario desde la aurora de la humanidad hasta hoy. Los epígrafes son las señales de la partida, indican desde dónde partimos; en la jerga de la escuela se denominan "premisas". Pero ya las premisas de todo discurso contienen una dirección, intencionalidad husserliana, hacia la que apuntan. Es decir, nuestras señales de partida son los faros que orientan nuestro viaje.

El itinerario se desarrolla en varios trayectos: el primero, parte de un paisaje prehistórico de la humanidad, haciendo breve escala en el mito, para tocar un primer puerto: nacimiento de la filosofía llamada "occidental". El segundo trayecto va de ese nacimiento hasta llegar a un puerto mayor de la filosofía, construido en torno a la irrupción del *cogito*. La tercera etapa de la trayectoria conducirá nuestra barca desde el *cogito* epistémico-racional, hacia el *cogito* ético-estético-imaginario, umbral para la re-construcción de un hombre cósmico.

Primer trayecto: los comienzos

Se desarrolla a partir del epígrafe de Blake. Les invito, desde este preciso instante, aquí y ahora, a comenzar nuestro viaje, lanzando

una mirada hacia el pasado remoto de la humanidad. Para ello, requerimos de la fuerza de la imaginación humana, productora de imágenes de todo orden, para poner en imágenes visuales, sonoras, olfativas, táctiles y gustativas, reconstruyendo así aquel tiempo ya ido. La condición necesaria para poder partir es concentramos en la prescripción ignaciana de hacernos la "composición del lugar".

De esta manera, la imaginación humana, la fragua de imágenes, muestra uno de sus trabajos específicos fundamentales; su actividad consiste, de muy diversas maneras, en operaciones de *transgresión de límites*: en el orden científico, tecnológico, artístico, epistémico, ético, estético, ontológico, etcétera.

Transgresiones normales o patológicas, afirmativas o negativas, buenas o malas, creativas o destructivas. Las más admirables transgresiones, signos de la grandeza humana, son los radicales saltos a la trascendencia del verdadero artista; más aún, del santo.

En este contexto, en este momento, juntos transgredimos este instante, el momento y el presente para lanzar nuestra mirada imaginaria hacia tiempos remotos y reconstruir en imágenes el escenario de ese pasado lejano.

In illo tempore podemos imaginarnos una especie debatiéndose por erguirse en un *hábitat* majestuoso de terrible belleza. Imaginémonos en los comienzos,[1] en la irrupción de nuestra especie biológica, irguiéndonos de nuestro universo circunscrito a la tierra delante de los ojos, transitando el mundo. Esa especie, pedazo de *physis*, sobrevive gracias a los lazos muy fuertes con el cosmos en que se halla inmersa; constituye un elemento más del paisaje en el cual se integra. Ese hombre está estrechamente ligado a la tierra, es el *humus*, y al agua, al aire y al sol. Un buen día el sol le ofrece un don originario cuando se incendia algún madero con lo cual le revela a esa especie humana naciente el señorío del fuego creado o tornado (Prometeo).

Ese hombre naciente cuenta con su cuerpo nuevo y con una poderosa imaginación vivida para aprender a desplazarse y a sobrevivir.

[1] Karl Jaspers establece una distinción pertinente entre "comienzo" y "origen". El comienzo es histórico, es el momento temporal en que algo emerge. El origen es la fuente de la que mana en todo tiempo aquello de que se trate. *Cfr. La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, cap. II, p. 15. [N. de la A.]

El instinto solo, en sus vertiginosas respuestas a estímulos imperativos, a lo sumo podría salvar su animalidad inmediata (frío, hambre, reproducción, predadores). El raciocinio lento, la calculadora especulación llegaría demasiado tarde para las urgencias de la sobrevivencia elemental. Esta especie peculiar, única entre otras, para sobrevivir, conjuntamente con el instinto y el raciocinio, se dedicó a inventar, es decir, a imaginar. Sólo volviéndose creador, imaginando posibilidades, refugios, protecciones, defensas, incidencias en el entorno, ha podido sobrevivir en cuanto tal, en cuanto especie humana.

En los comienzos, la especie humana convive con los elementos de la naturaleza, tierra, agua, aire y fuego, que la determinan directamente. Esos elementos son, como dice Bachelard, verdaderas "hormonas" de la imaginación.[2] Ellos despiertan las acciones originarias de imaginar, de soñar lo circundante; este mundo que impacta y sorprende por su fuerza, su regularidad, su esplendor. Cuando el árbol que está allí, ante los ojos, tiene como correlato la imagen mental que lo representa sin más, entonces sólo puede ser originariamente imaginado, soñado, como dice Bachelard, imaginado su ser, gozado en su belleza, impactante en la configuración, la imagen de su presencia.

> Se podría afirmar: el árbol es vivido, soñado, imaginado, antes de volverse mesa, aun antes de formar parte de una *especie* y un *género*. Primero está el árbol imaginado, soñado, que resuena en mi espíritu. Luego este árbol deviene mesa, es la inversión del utilitarismo, lo cual implica la puesta en cuestión de la concepción del hombre en tanto que *homo faber*. Finalmente, está el árbol científico, con nombre latino, el árbol representado como concepto, verificado, clasificado, aquel que puede ser pensado como verdadero o falso. Este conjunto de tesis filosóficas, con sus relaciones de coordinación y de implicación, puede ser sintetizado en la fórmula concreta de Bachelard: "el sueño es más fuerte que la experiencia".[3]

---

[2] Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvment*, p. 19.

[3] He analizado este tema en *L'imaginaire du feu. Approches bachelardiennes.* [N. de la A.]

Así, esta especie vive el *thauma estético*, el cual considero que es el *thauma originario, primordial*. Sólo tiempo después el hombre despertará al *thauma filosófico*, a la interrogación inquisidora, a la mirada escrutante, ávida de comprensión racional. Me refiero a *thauma estético* en el sentido más despojado y literal posible, asombro, maravilla ante las imágenes sensibles del mundo. He ahí el sentido del epígrafe de Bachelard en esta reflexión: "El mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser verificado. Toda primitividad es onirismo puro".

Los mitos, primera escala

La especie humana, sin más instrumento que sus manos recientemente emancipadas y su mirada al horizonte, levanta la cabeza al cielo y narra en imágenes unas poéticas cosmovisiones llamadas "mitos".

La etimología de "mito" nos da pistas certeras. "Mito" significa relato, narración. En su sentido originario, se trata de un relato o narración de los comienzos de una cultura, de un pueblo. Es un relato fundante. Es un relato que narra el surgimiento, los orígenes atemporales, de acontecimientos sucedidos en el tiempo. De esos orígenes atemporales nacen los acontecimientos cósmicos en los que se inscribe la cultura en cuestión. Es el relato que narra los sucesos del parto de una cultura *in illo tempore*. Señalan la entrada a la historia, el origen intemporal del tiempo. Las narraciones míticas precisan que algunos elegidos reciben del cielo la ley. A ellos se les revelan el sentido y los indicios de comprensión de su *hábitat* ahora abierto a la inmensidad.

En sus comienzos es un relato oral, una recitación. Es una verdadera puesta en escena teatral de los comienzos, en la que el auditorio, el pueblo en cuestión, se conmociona, es sacudido por la narración representada.[4]

[4] En determinados tiempos (fechas especiales) se reconstruye la obra original, se reproduce aquella narración en gestos y acciones que constituyen el ritual. En cuanto a las fechas, se trata de un paréntesis en el tiempo vital de esa cultura, de un lapso fuera del tiempo cotidiano, es un tiempo sagrado, es decir, un salir del tiempo en cuanto historia, para asomarse a la supratemporalidad sagrada de lo eterno. Es la repetición actuada del relato fundante, es decir, se reproduce en

Tiempo después, el relato fundante se plasma en escritura, se deja testimonio escrito de este comienzo.

Esa escritura narrativa del relato originario, relato del relato, presenta una *metateoría*, un *metalenguaje*, que puede encontrarse en ciertos pueblos actuales que viven y ritualizan sus mitos; o pueden ser mitos literarios de pueblos que ya no viven esos mitos en su presente. Esta puesta en escena de los comienzos, *in illo tempore*, construye un metalenguaje en imágenes, ordenado, estructurado, con su peculiar lógica interna; es un metalenguaje hilado como un tejido orgánico; su estructura lógica se plasma en una sintaxis de imágenes. Son narraciones en imágenes. En suma, de esta manera la imaginación humana marca las primeras creaciones de la humanidad nacida hace poco tiempo.

Traducido a un lenguaje técnico: encontramos que la fuerza de la imaginación segrega espontáneamente imágenes inmediatas. La imaginación nos provee, además, de las representaciones buscadas, mediatas, deliberadas, para la fabricación de las imágenes derivadas. Estas derivadas son construcciones configurativas de imágenes-conceptos-palabras. En general, se trata de representaciones explícitas, expresadas en el lenguaje, permaneciendo elípticos los conceptos que ellas vehiculan. Éste es el caso del complejo mundo de metáforas, alegorías, parábolas, símbolos, todos los cuales se organizan en diversos universos, totalidades orgánicas llamados imaginarios.

Trayecto hacia el cogito

Una vez más, miremos hacia atrás para poder avanzar. El planeta estuvo habitado, en diversos puntos geográficos, por la especie humana, productora de culturas y lenguas diversas. Si en este vertiginoso instante imaginario, pasamos de Tumaï[5] a los fisiólogos o físicos, injustamente llamados presocráticos, como si todo su mérito

un ritual. Con esta acción que evoca en espejo, en eco, el nacimiento, se regenera el origen, periódica y cíclicamente, es el inicio de otro ciclo, un renacimiento cultural. *Cfr.* María Noel Lapoujade, "Conferencia sobre mito e imaginación". [N. de la A.]

[5] Tumaï: "esperanza de vida", cráneo de 350 cm^3, altura de un chimpancé actual, fechado de 6 a 7 millones de años, descubierto en 2002, desierto de Djourab, Chad.

hubiera sido nacer antes de Sócrates, entonces nos encontramos con esos excepcionales creadores de cosmogonías poéticas en las que la imaginación humana prodiga sus dones y se plasma en sus concepciones del mundo. Sus denominadas "filosofías", nombre pobre para su grandeza, se expresan en poesías de los cuatro elementos que, además, traducen metateóricamente en sus primigenias poéticas de los elementos.[6]

Pasado y presente, enroscados en una espiral, muestran que los poetas fisiólogos se regeneran en la poética de los elementos de Gaston Bachelard, tejida también con el hilo de la imaginación humana.

Desde este saber fronterizo de Oriente y Occidente, desde esta búsqueda de comprensión cósmica, la filosofía naciente comienza su itinerario dirigiendo la mirada hacia el hombre mismo, iniciando así un largo proceso histórico.

El gran momento de la filosofía griega, con el crucial papel de las imágenes en la filosofía de Platón; después, los latinos, entre quienes Luciano expone un virtuosismo imaginario radical. El esplendor medieval de la imaginación humana y sus imaginarios metafísicos y didácticos para transmitir sus filosofías es un campo inagotable para la filosofía de la imaginación.

La larguísima y fecunda época medieval está poblada de muy diversas concepciones del hombre, plasmadas en imágenes del mundo en las que el hombre, en el centro de la creación, abre su ser a la trascendencia, al misterio, a Dios. Esta época, durante siglos, crea imaginarios de todo orden, de un esplendor deslumbrante. Martin Buber lo resume magistralmente en la imagen medieval del mundo:

> Es una cruz cuyo madero vertical es el espacio finito entre cielo e infierno, que nos lleva directamente a través del corazón humano, y cuyo travesaño es el tiempo finito desde la creación hasta el día del

[6] Me refiero a las cosmogonías de los poetas: Tales, poeta del agua; Anaximandro, del ápeiron, lo ilimitado; Anaxímenes, poeta del aire; Heráclito, del fuego; Empédocles eleva su canto a los cuatro elementos, movidos por las fuerzas del amor y del odio. *Cfr.* Jean Voilquin, *Les penseurs grecs avant Socrate, De Thales de Milet à Prodicos.* [N. de la A.]

> juicio; su centro, la muerte de Cristo, coincide cubriéndolo y redimiéndolo, con el centro del espacio, el corazón del pobre pecador.[7]

Desde una filosofía de la imaginación, es importante enfatizar la fuerza sintética excepcional de las imágenes. Una imagen puede decir más que mil palabras, más que un discurso. Un ejemplo impactante es la imagen que concentra cada una de las visiones de Hildegarda de Bingen.

La imagen es un concentrado de ideas, conceptos, juicios, razonamientos, de premisas explícitas o implícitas y aun de teorías en ella recogidas. Es un concentrado plasmado en una configuración, en una figura.

Es posible afirmar que la imagen es la expresión de un complejo proceso imaginario de condensación. Si continuamos la reflexión con base en la imagen medieval del mundo según Martin Buber, puede sostenerse que el Renacimiento rompe científicamente con los límites de la finitud espacio-temporal del mundo, y como bien sostiene Alexander Koyré, el hombre pasa del mundo cerrado al universo infinito.[8]

Más aun, el hombre deviene un punto insignificante, un verdadero grano de polvo, moviéndose en una móvil circunferencia infinita donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.[9]

Un alto en el viaje

La imaginación alcanza papeles protagónicos en los pensadores renacentistas tales como Giordano Bruno, Marcilio Ficino, Pico della Mirandola, en sus científicos y en el esplendor del arte. Los imaginarios se vuelven tan infinitos, múltiples y diversos como el mundo mismo. La humanidad goza de su arte en sus concepciones, su ciencia y sus técnicas y, sin embargo, ese mundo nuevo de inabarcables fronteras cósmicas deja resonancias de incertidumbres filosóficas profundas.

---

7 Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, p. 28.
8 Alexander Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito.*
9 Nicolás de Cusa, *La docta ignorancia.*

Engarzada en imágenes puede comprenderse la exclamación algo posterior de Blaise Pascal, quien, en nombre de la noción de "junco pensante" (nótese que su tesis filosófica se resume en una imagen), anticipa la angustia existencial del siglo XX, cuando afirma: "El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta".[10]

La armoniosa música pitagórica de las esferas ha devenido el silencio absoluto de los espacios infinitos, y el hombre, un itinerante punto descentrado.

La acogedora morada medieval del mundo se vuelve un inatrapable espacio infinito, donde el seguro mundo de esferas fijas deviene un gigantesco y sincronizado aparato móvil. El hombre conquistador de la naturaleza por la ciencia, la técnica y los viajes, constata una vez más la imagen-metáfora de Gabriel Marcel: el conocimiento es como una esfera, rodeada por el misterio. Cuanto más crece el conocimiento, más crece el misterio.[11]

Una escala necesaria

El selvático "huerto del alma"

El huerto del alma es una bellísima metáfora que en el siglo XVI surge de la pluma de Teresa de Ávila.

Vuelta su mirada mística hacia adentro, hacia su alma, Teresa encuentra ese huerto sin cultivar, y vaya si nos atañe aun hoy la impactante vigencia de su metáfora.[12]

El viaje continúa

Ante la complejidad desconcertante del mundo nuevo, la especie humana desorientada se repliega filosóficamente sobre sí misma. La filosofía se vuelve introvertida. Recogida en el centro del alma busca el pilar sólido y seguro del cual partir. En los inicios del siglo XVII, a partir de 1605, esa *rara avis* en la historia de la filosofía, llamada Francis Bacon —humanista, científico, epistemólogo, pedagogo, utopista, poeta en prosa, un sabio, en fin—, presenta su filosofía en un enjambre de metáforas precisas, rigurosas y bellas.

---

[10] Blaise Pascal, *Pensées* (1670), 70, p. 23.

[11] *Cfr. El misterio del ser.*

[12] Teresa de Ávila (1515-1582), *Obras completas*, vol. 1, Vida. cap. 11, 6, pp. 98-99.

Vuelve una vez más su mirada escrutadora hacia aquel "huerto del alma" y se encuentra con un selvático mundo interior. Antes de cultivar, es preciso desbrozar el terreno.

En tal sentido, para limpiar el terreno, dedica una buena parte de su obra a realizar una suerte de minuciosa "fenomenología" no ya "del espíritu", sino de la mente, de la subjetividad humana. De este modo, Bacon pretende purificar la mente de un conjunto de errores, falsos conceptos, etcétera.[13] Se preocupa de observar, describir y señalar, para corregir el que llama el "cambiante espejo de la mente".[14] Dice Bacon:

> La mente del hombre está lejos de ser de la naturaleza de un claro y límpido espejo en el cual la forma de las cosas se refleja de acuerdo con su verdadera incidencia; por el contrario, es más bien semejante a un espejo encantado, lleno de supersticiones e imposturas, a menos de verse liberada y redimida de ellas.[15]

El elenco de los errores, prejuicios, falsas nociones, que traban las mentes perezosas e indulgentes de los pensadores, es muy extenso, y las causas, múltiples y complejas. En una simplificación didáctica, Bacon las sintetiza en su originalísima *teoría de los ídolos*. Con ello, y una vez más, la filosofía se expresa en la lucidez de la metáfora.[16] Llama ídolos a las falsas nociones, apariencias engañosas que anidan en el alma humana, empañando su mirada. Describe falsas nociones, unas innatas, otras adventicias, otras ficticias.

Los *ídolos de la tribu* son inherentes a la naturaleza humana (yo traduzco, constitutivos de la especie). Los *ídolos de la caverna* son aquellos producidos por la subjetividad individual, son los que surgen del temperamento (innatos) o de la educación (adventicios). Son falsas nociones que, parafraseando a Heráclito, crecen en los "mundos menores y privados". Los *ídolos del foro* provienen del carácter social del hombre. Ellos fuerzan y perturban el sano trabajo

---

13 *Cfr.* M. N. Lapoujade, *Los sistemas de Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos*.

14 Francis Bacon, *Del adelanto y progreso de las ciencias* (1605), p. 133.

15 *Idem*, p. 266.

16 F. Bacon, *Novum Organon* (1620), libro 1, aforismos 38 a 68.

del espíritu. Estos "adventicios" arraigan y contaminan el lenguaje, vehículo fundamental de la comunicación social.

En tal sentido, es preciso realizar una depurada indagación del lenguaje, en su relación con el pensamiento y las imágenes, que en este caso son el montaje de los conceptos en palabras. La problemática que Bacon devela en este punto es realmente crucial para una filosofía de la imaginación. Se trata de plantear y examinar metódica y profundamente los problemas de las relaciones: pensamiento, imagen, palabra. Para fundamentar la necesidad de esta indagación, nuestro autor acude a Aristóteles cuando sostiene: "Las palabras son las imágenes de los pensamientos, y las letras son las imágenes de las palabras".[17]

De este modo, continuamos diseñando el área de temas y problemas que son investigados por una filosofía de la imaginación. Por último, los *ídolos del teatro*, que han inmigrado al espíritu humano; y sus portadores son algunos tipos de sistemas filosóficos que Bacon asimila a comedias, ficticias y teatrales. Ellos corresponden a las ideas ficticias cartesianas.

> Los que han manejado las ciencias han sido hombres o empíricos o dogmáticos. Los empíricos, a modo de hormigas no hacen más que amontonar y usar; los razonadores, a modo de arañas, hacen telas sacadas de sí mismos. La abeja, en cambio, tiene un procedimiento intermedio sacando su material de las flores del jardín y del campo, transformándolo y dirigiéndolo, sin embargo, con su propio poder. No muy desemejante a éste es el verdadero trabajo de la filosofía.[18]

Las filosofías fructíferas no son aquellas en que el sujeto recibe los impactos de la realidad por medio de los sentidos. Impactos que nombra de diferentes maneras, datos que posteriormente somete a procesos racionales. Realismos crudos. Tampoco son fructíferas las filosofías que, por el contrario, en una desenfrenada actividad, segregan mundos esquizofrénicos o autistas; idealismos extremos.

---

[17] Aristóteles, Cap. I, "De las proposiciones", *Organon, Henneneia*, cit. por Bacon en *Del adelanto...*

[18] F. Bacon, *op. cit.*, aforismo 95.

Bacon sostiene que se trata de imaginar concepciones en armonía con el cosmos, integradas a él, en que el filósofo debe ser receptor y creador. El filósofo alimenta su imaginación con la naturaleza misma, pero devuelve al mundo una propuesta, una construcción, una creación dirigida por su imaginación metódica, en colaboración con conceptos y razonamientos, y formulada en palabras o en arte.

Mirada al futuro

La resonancia filosófica posterior de esta metáfora se encuentra expuesta en otra metáfora-faro de la filosofía occidental. Me refiero a la exposición metafórica de esta tesis crucial, que encuentra eco y se convierte en la postura crítica de Immanuel Kant. Filosofía crítica cuyo creador, por paradójico que pueda parecer, expone los fundamentos de su teoría, concentrados en una clara metáfora: se trata de la trillada metáfora de la revolución copernicana de su filosofía. Pero he aquí que la metáfora y la imaginación humana ocupan un lugar central en la filosofía crítica de Kant, hecho que, en general, "los ídolos" arraigados en las mentes de los críticos impiden comprender.

El puerto seguro del cogito

Otra vez, un paso atrás para avanzar. René Descartes emprende un camino similar a partir de 1628, después de Bacon (entre 1605 y 1620), con quien las afinidades filosóficas son profundas. Ciertamente, las diferencias, que no oposiciones, en su mayoría no son más que el resultado de lecturas distorsionadas por la rigidez de los esquemas hermenéuticos de la crítica.[19] La *catarsis* baconiana de los ídolos encuentra su *partenaire* en la purificación cartesiana de la duda. Despejado el terreno de la subjetividad de las malezas invasoras, el filósofo se yergue sobre sí mismo y aguza su mirada hacia su propio espíritu. Ante la inextricable complejidad del mundo nuevo surgido del Renacimiento, el filósofo busca cobijo; su único refugio seguro es la caverna inexpugnable del *cogito*. El *cogito* formulado claramente en el siglo IV por San Agustín, recobra el

[19] Ver nota 15.

aliento, y con Descartes se transmuta en principio y comienzo de toda filosofía radical.

Descartes introspectivo, evitando "la precipitación y la prevención", inmerso en la ficción de una duda universal, encuentra en su propio espíritu el pilar firme del cual, en cascada, derivan certezas hasta la certidumbre de Dios. La vía epistémica, vía de conocimiento (*orden cognoscendi*), avanza:

Dudo → Pienso → Soy → Dios es.

La vía ontológica, vía de fundamentación (*orden essendi*), señala:

Dios es → Soy → Pienso → Dudo.

¿Qué significa pensar para Descartes? La vivencia inmediata de las operaciones de la voluntad, el entendimiento, la imaginación y los sentidos. El pensar, sostiene Descartes, se hace, se realiza en nosotros, somos una totalidad pensante que de manera natural conceptúa, juzga, razona, imagina, quiere y siente. En este instante de nuestra reflexión, es preciso aguzar el oído, porque el *cogito*, y el sistema filosófico universal en él replegado, el *yo pienso* del hombre racional, adulto y en estado de vigilia, se hace patente a Descartes en tres sueños, es decir, en la inmediatez de las imágenes, inconsciente y dormido.[20] Las imágenes oníricas le aportan su primera evidencia, esto es, esa visión que se impone a su espíritu con absoluta necesidad. Visión y evidencia, acto de la mirada indubitable, requieren de lo visto, y lo visto son formas, configuraciones, lo cual es otra manera de decir: imágenes. Su criterio visual de verdad es lo claro y lo distinto, lo cual es una evidencia, es decir, un acto de ver.

La aprehensión se da en una intuición, palabra que significa un movimiento inmediato de visión.[21] ¿De ver qué? Visión de la verdad apodíctica de la luz, óptica y metáfora capital en el sistema cartesiano, eco de esa metáfora crucial en la historia de la huma-

[20] Samuel Silvestre de Sacy, *Descartes, par lui-même*, pp. 62-64.

[21] He enfocado este tema en "El ojo y el oído o una historia estética de la filosofía", *Plural*, pp. 27-32; y en *Graffiti*, pp. 16-22. [N. de la A.]

nidad. Pero Descartes, el prudente hombre de mundo, el viajero infatigable, el humanista a quien "nada de lo humano le es ajeno" (Terencio), amplía los horizontes de su filosofía en la madurez del *Discurso del método*, lo que, en sus *Cogitationes privatae*, había intuido en su juventud. En ellas, Descartes sostiene:

> Lo mismo que la imaginación se sirve de figuras para representarse los cuerpos, lo mismo el entendimiento se sirve de cuerpos que caen bajo nuestros sentidos para figurar las cosas espirituales, como del viento y de la luz: de donde se sigue que, practicando una filosofía más noble, podemos por el conocimiento llevar nuestro espíritu sobre las alturas.
> Uno podría asombrarse de que los pensamientos profundos se encuentren en los escritos de los poetas, más bien que en los de los filósofos. La razón es que los poetas escriben por los medios del entusiasmo y la fuerza de la imaginación: hay en nosotros semillas de ciencia, como en el sílex, que los filósofos sacan al día por los medios de la razón y los poetas, por los medios de la imaginación, los hacen brotar y brillar mejor.[22]

En la sexta parte de su autobiografía intelectual llamada *Discurso del método* leemos:

> Tan pronto como hube adquirido algunas nociones generales de física, y que, comenzando a experimentar diversas dificultades particulares, he observado hasta dónde ellas pueden conducir y cuánto ellas difieren de los principios de los que nos hemos servido hasta el presente, he creído que yo no podía mantenerlas escondidas, sin pecar grandemente contra la ley que nos obliga a procurar, en tanto que está en nosotros, el bien general de todos los hombres. Pues ellas me han hecho ver que es posible llegar a conocimientos que sean muy útiles a la vida y que en lugar de esta filosofía especulativa que se enseña en las escuelas se puede encontrar una práctica, por la cual conociendo las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los otros cuerpos que

[22] René Descartes, *Cogitationes privatae*, cit. por S. S. de Sacy, *op. cit.*, p. 69.

> nos rodean [...] las podríamos emplear de la misma manera a todos los usos para los cuales son propias, y así nos haría como amos y poseedores de la naturaleza.[23]

Descartes prácticamente retoma a Bacon de manera manifiesta. Este pasaje es altamente significativo del encuentro de dos espíritus en el punto de partida de sus sistemas en la subjetividad purificada de errores, prejuicios, etcétera, y en una generosa finalidad, dado que sus miras están puestas en el mejoramiento de la humanidad toda, en la vida humana de un hombre cósmico. Continuemos el viaje.

Trayectos desde el cogito

El *cogito* abre la multiplicidad compleja de vías filosóficas desde la subjetividad, como sea que ella se piense. En sentido psicologizante, las diversas corrientes, desde el empirismo inglés; en sentido trascendental, desde la gran catedral filosófica que son las tres *Críticas* kantianas, y luego, los diferentes idealismos alemanes, hasta la fenomenología de Husserl; los giros establecidos por los existencialismos varios: Heidegger (existencialismo no reconocido por su autor), Sartre, Jaspers, hasta los perspectivismos de Nietzsche y, en Francia, Deleuze, Bataille, Lyotard, Morin, Baudrillard, etcétera.

Más allá de ellos, pero unido a la tradición, aparece la figura impactante de Gaston Bachelard, físico, químico y matemático del siglo XX (1884-1962), filósofo racionalista de la ciencia y poeta en prosa de la imaginación, que teje una fascinante poética de los elementos para encontrar en tantas vueltas de espiral las cosmogonías poéticas de los presocráticos, Gaston Bachelard, un sabio, es el creador de una insoslayable filosofía de la imaginación. En su reflexión crítica sobre la filosofía de Descartes, Bachelard propone una original y única renovación del *cogito*.

Última etapa del viaje: el cogito *del soñador*

Esta etapa muestra el giro radical desde un *cogito* epistémico racional a un *cogito* estético imaginario. El *cogito*, bajo cualquiera de sus

[23] R. Descartes, *Discours de la méthode*, sexta parte, pp. 121-122.

multifacéticas formas, de Descartes a Husserl, es el *yo pienso* de un individuo culto, sano, adulto, consciente y despierto, en estado de vigilia, que busca un pilar seguro para conocer.

Sigmund Freud propone un *yo* tironeado por fuerzas antagónicas: por un lado, las pulsiones orgánicas inconscientes, *ello*; por otro, una normativa ética estricta, ejercida por un *superyó* vigilante. En su obra aparecen, bajo diferentes formas, los mundos oscuros de lo inconsciente. Su filosofía no es el pensamiento de la luz, sino de la oscuridad humana, sus sombras, que también nos constituyen, intentando sacarlas a luz. Freud busca iluminar lo oscuro, de tal manera que, cuando el yo duerme, los sueños son el campo propicio para la irrupción de fuerzas ignoradas.

Gaston Bachelard no acepta totalmente ni la vía de la conciencia vigilante, ni el camino de lo inconsciente onírico. Él propone un mundo intermedio: el ámbito fresco, espontáneo y libre de la ensoñación. La ensoñación es ese estado entre vigilia y sueño. En general, este aspecto de su pensamiento forma parte de su concepción del hombre como un ser entreabierto.

La vida humana transcurre en un permanente dinamismo en el umbral entre interioridad y exterioridad, en el *entre* se juega el destino humano. Así como en la pintura existe el *sfumato* y la sombra entre la luz y la oscuridad, el hombre no vive en los polos extremos, sino en el vaivén de unos límites móviles. En particular, la ensoñación es ese momento sin tiempo, sin el goteo apremiante del reloj, poblado por la irrupción de una rapsodia de imágenes instantáneas completamente libres. Reino de la libertad de la imaginación. En estados de ensoñación diurna o nocturna irrumpen sin constricciones las imágenes de los instantes poéticos.[24] Bachelard introduce un viraje inédito en todas las teorías de la creación hasta su tiempo: *poiesis* desde la ensoñación.[25]

---

[24] G. Bachelard, "Instant poétique et Instant métaphysique", en *L'intuition de l'instant*.

[25] No se trata de la puesta en escena de la revelación mítica de la ley, ni del sublime entusiasmo platónico, ni de la *poiesis* aristotélica, ni de la plotiniana gracia de lo bello divino en el hombre, ni de la inspiración, ni de la elaboración lúcida de Edgar Allan Poe, ni de las escrituras automáticas de los surrealistas, en particular André Breton, ni del inconsciente freudiano, ni de las búsquedas conceptuales de ruptura, ni de otras respuestas a que sea proclive la creación humana. [N. de la A.]

El hombre de vigilia enuncia un *cogito*. El soñador nocturno no puede enunciar un *cogito*. Por su parte, en el ensueño se guarda bastante conciencia para decir "soy yo que sueño", durante la ensoñación. Bachelard se explica: "El soñador de ensoñaciones no se abstrae en la soledad de un *cogito*. Su *cogito* que sueña tiene de inmediato, como dicen los filósofos, su *cogitatum*. [...] Es a los poetas a quienes les hemos pedido nuestros ejemplos de objetos poetizados por la ensoñación".[26]

En el rico y complejo intervalo de la ensoñación, Bachelard pone atención especial a la ensoñación poética. Las imágenes de la ensoñación poética permiten abrir el mundo, permiten su expansión, sobre todo las imágenes cósmicas. "Las imágenes cósmicas (en los poetas) [escribe Bachelard] son a veces tan majestuosas que los filósofos las toman por pensamiento". La ensoñación puede ayudarnos a "habitar el mundo, a habitar la felicidad del mundo".[27] "Los mundos imaginados determinan profundas comuniones ensoñadas".[28] Entonces, Bachelard se pregunta:

> ¿Cómo entrar en la poético-esfera de nuestro tiempo? Una era de imaginación libre acaba de abrirse. Cuando se acepta ser animado por imágenes nuevas, se descubren irradiaciones en las imágenes de los viejos libros. Las edades poéticas se unen en una memoria viviente. La nueva edad despierta la antigua. La edad antigua viene a revivir en la nueva.[29]

Nuestro autor propone la necesidad de reabrir los mundos imaginarios en torno a las poéticas de los cuatro elementos: tierra, agua, aire, fuego. Es una manera de rescatar al hombre cósmico eclipsado y perdido en el mundo actual. Los cuatro elementos son un alimento para la imaginación, la invitan a formar imágenes reales que, a la vez, van más allá de la realidad. Imágenes actuales, pero a la vez ancestrales; este vaivén designa un movimiento infinito de repeti-

---

[26] G. Bachelard, "Introduction", *La poétique de la rêverie*, p. 20. Aquí explica el cap. IV. [N. de la A.]

[27] *Idem*.

[28] *Ibidem*, p. 21.

[29] *Ibidem*, p. 23.

ción y creación, nacimiento y renacimiento. Un antiguo proverbio chino nos recuerda: "la hoja caída regresa a su raíz".[30]

En general, la estética de Bachelard promueve una filosofía hacia la vida, hacia la salud, en la que el hombre sea capaz de armonizar su intimidad y la exterioridad en que habita, la inmanencia y la trascendencia, por medio de las imágenes cósmicas primordiales recreadas por la imaginación estética.

En tal sentido, afirma: "La imaginación es la facultad de formar imágenes que superan la realidad, que *cantan* la realidad".

Más allá de Bachelard, la imaginación crea y transmuta las imágenes, altera sus formas y dimensiones, sus tiempos. Puede poblar desde lo infinitamente pequeño hasta lo infinitamente grande. La imaginación visita los mundos posibles que habitan en cada cosa. En estas actividades, los movimientos tienen su sístole y su diástole, la intimidad y la expansión.

Todavía más: no se trata de que la imaginación agote sus posibilidades diseñando formas, sino que puede trascender las formas dibujadas y concentrar en imágenes, un reino de valores. Las imágenes siempre conllevan valores. Sobre este suelo es posible erigir una ético-estética desde la imaginación humana.[31]

Regresando a Bachelard: en su obra *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, como en todas sus obras, prodigándose en belleza, exalta la importancia humana fundamental de la intensidad de los valores de intimidad. Esto es algo que ningún *cogito* pudo llegar a ofrecer. El espesor intenso de

---

[30] Roger Darrobers, *Proverbes chinois*, p. 20.

[31] Una objeción posible. Cabe la pregunta: ¿y el otro, el nosotros, el tú? ¿Qué pasó con los relativismos sociohistóricos, culturales, los circunstancialismos? Ese silencio se debe a que no fue mi objetivo, mi propósito. Ese silencio se debe, ahondando en razones, en que el enfoque del hombre como ser social no basta. Es necesario, pero no suficiente. Significa el empobrecimiento de su reduccionismo, es una mira demasiado estrecha. Ese silencio se debe todavía, más profundamente, a que los relativismos históricos enseñan que es preciso sostener, más allá de ellos, una universalidad trascendental (Kant), concebible como arquetipos (Jung), o como caracteres de lo humano como especie biológica. Ese silencio se debe, en fin, a que, convirtiendo la conclusión de esta reflexión en una máxima kantiana, es preciso ponerla a prueba. Si resiste la prueba de su viabilidad como ley universal, y efectivamente la resiste y con creces, entonces hemos construido las bases de una ético-estética fundamental. [N. de la A.]

la intimidad puede alcanzarse recorriendo la vía privilegiada de la imaginación volcada a la *poiesis* artística y a la profunda vivencia estética de la vida. La intensidad de los valores de la intimidad se eleva desde el embotamiento de lo opaco, lo material, lo burdo, lo pesado, lo real a secas, hasta llegar a la intensidad extrema.

La intensidad extrema del espíritu recogido alcanza lo sutil
Bachelard recuerda la poesía de Rilke buscando, en el corazón de las rosas, un cuerpo de suave intimidad.

Qué cielos se reflejan ahí
en el lago interior
de estas rosas abiertas

Bachelard continúa:

Todo el cielo se sostiene en el espacio de una rosa.
El mundo viene a vivir en un perfume.[32]

Si en el seno de la banalidad estridente de la existencia aprendemos a procurarnos pequeños intervalos silentes en la vivencia de lo sutil; si aprendemos a regalarnos momentos de goce estético ante lo creado, la intensidad de esos breves oasis de belleza bastan para transmutar nuestro espíritu encadenado. La intensidad de lo sutil nos transporta hasta el umbral de la trascendencia radical.

Final del viaje
El final no es sino una invitación para continuar nuestro gran viaje: la vida.

¿Qué nos queda desde la filosofía? Nos queda proponer salidas. He aquí una salida posible. Las filosofías del hombre social no bastan. Las filosofías ensimismadas tampoco. Ambas tienen un costo muy alto para la especie: descuidan el *hábitat*. Borrado el *humus*, se borra el hombre. Negligentes ambas, posponen el paisaje, que es constitutivo de todo ser vivo.

[32] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, p. 62.

De esa manera, las filosofías, en general, colaboran con un triste destino para nuestra especie: su extinción. La especie se está perdiendo a sí misma. En general, y en los más diversos sentidos, es preciso rescatar la fuerza imaginante de nuestra especie, revalorar su papel humanizante fundamental. Es urgente valorar, desarrollar, educar la imaginación a fin de que pueda colaborar en soñar un mejor ser humano. Es impostergable procurar orientarnos hacia un ser humano que sea capaz de erguirse de la grosera necesidad y elevar su mirada a la libertad sutil. Promover, desde la filosofía rigurosa y la pedagogía, una imaginación estética desarrollada y trabajada. Una imaginación estética que guíe nuestro destino por un camino hacia la belleza. Los fáusticos instantes bellos se enhebran en una vía de la belleza. La vía se inicia en el descubrimiento de una belleza inmanente orientada hacia la vida plena, digna y más feliz. Este tipo de belleza es el disolvente universal del odio, el rencor, la envidia, la violencia, la intolerancia, la guerra y la destrucción. La vía de la belleza se continúa como un camino hacia la paz humana. La paz interior, la paz de la armonía del espíritu. Pero también la paz hacia el tú y hacia la naturaleza. La convivencia integrada y respetuosa con el mundo todo.

Entonces podría renacer en el hombre el acorde musical de la vida, la armonía añorada, pero no lograda. Este camino se enseña y se aprende, se torna consciente y puede volverse una meta deseada, una meta por alcanzar. Esa belleza no se aprende y se encarna en un instante, sino que resulta de un largo proceso educativo de sensibilización. Es tiempo de reconquistar nuestra especie, bien ceñida al cosmos como las demás, girando con el cada día, integrada y armónica con su entorno, donde la rosa de Angelus Silesius florece sin porqué; el pájaro vuelve musical el árbol, la montaña nos eleva a la trascendencia, y el mar nos ofrece un bautizo eterno; y es tiempo de volver a lanzar una lenta y prolongada mirada hacia el selvático jardín interior, el jardín inculto del alma, para volverse su jardinero amoroso. Aquel jardinero que pueda cultivar su espíritu y dejar florecer en él la rosa sin porqué.

Más allá, la vía nos encamina hacia la belleza trascendente. Esta belleza inmanente que nos vuelve más humanos es la antesala, es el umbral para atisbar la belleza trascendente. Es una invitación per-

manente para hacer visible lo invisible, para trascender el mundo sensible y para trascendernos, para vislumbrar la luz.

Se trata de volver a habitar el hogar cósmico, de revivir cotidianamente, en instantes, el *thauma poético* original, y así, en una existencia empapada de vivencias estéticas, vivir enamorados del misterio.

Hemos hecho un viaje: del recuerdo a la esperanza...

La irrupción del *cogito*[1]

> [...] la restitution d'un être pensant
> uniquement fondée sur l'examen des textes
> conduit à l'invention de monstres.
> Paul Valéry, *Oeuvres complètes*

El propósito de este ensayo es construir el desarrollo de la lectura del *cogito* a que el título alude, en el marco de una filosofía de la imaginación como clave para interpretar este tema en el contexto del sistema cartesiano.

Nombrar una *irrupción* invoca a nuestro espíritu para estar atento. Estar atento a la aparición repentina de algo que brota con fuerza para hacerse visible y, en general, perceptible.

Desde una perspectiva externa, la irrupción del *cogito* se emplaza en la historia de la filosofía como un momento necesario a la misma.

Desde una filosofía de la imaginación, en este caso, una filosofía puesta en imágenes, esta perspectiva externa puede diseñarse esquemáticamente como sigue.

La larguísima y fecunda época medieval está poblada de muy diversas concepciones del hombre plasmadas en imágenes del mundo en las que, el hombre en el centro de la creación, abre su ser a la trascendencia, al misterio, a Dios. Esta época, durante siglos, crea imaginarios de todo orden, de un esplendor deslumbrante.

Martin Buber lo resume magistralmente en una imagen: la imagen medieval del mundo. Cito:

> [...] es una cruz cuyo madero vertical es el espacio finito entre cielo e infierno, que nos lleva directamente a través del corazón humano, y cuyo travesaño es el tiempo finito desde la creación hasta el día del

[1] Fechado en México, en 2007.

> juicio; su centro, la muerte de Cristo, coincide cubriéndolo y redimiéndolo, con el centro del espacio, el corazón del pobre pecador.[2]

Si continuamos la reflexión con base en la imagen medieval del mundo según Martin Buber, puede sostenerse que el Renacimiento rompe científicamente con los límites de la finitud espacio-temporal del mundo, y como bien sostiene Alexander Koyré, el hombre pasa del mundo cerrado al universo infinito.[3]

Más aun, el hombre deviene un punto insignificante, un verdadero grano de polvo, moviéndose en una móvil circunferencia infinita donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.[4]

En sus concepciones, la humanidad goza de su arte, su ciencia y sus técnicas, y sin embargo, ese mundo nuevo de inabarcables fronteras cósmicas deja resonancias de incertidumbres filosóficas profundas.

Engarzada en imágenes, puede comprenderse la exclamación algo posterior de Blaise Pascal, quien, en nombre de la noción de "junco pensante" —nótese que su tesis filosófica se resume en una imagen—, anticipa la angustia existencial del siglo XX, cuando afirma: "El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta".[5]

La armoniosa música pitagórica de las esferas ha devenido en el silencio absoluto de los espacios infinitos, y el hombre, un itinerante punto descentrado.

La acogedora morada medieval del mundo deviene un inatrapable espacio infinito, donde el seguro mundo de esferas fijas deviene gigantesco y sincronizado aparato móvil.

Ante la complejidad desconcertante del mundo nuevo, la especie humana, desorientada, se repliega filosóficamente sobre sí misma.

La filosofía se vuelve introvertida. Recogida en el centro del alma, busca el pilar sólido y seguro del cual partir.

En los inicios del siglo XVII, a partir de 1605, esa *rara avis* en la historia de la filosofía que se llama Francis Bacon —humanista, científico, epistemólogo, pedagogo, utopista, poeta en prosa, un

---

2 Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, p. 28.
3 Alexander Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito.*
4 Nicolás de Cusa, *La docta ignorancia.*
5 Blaise Pascal, *Pensées* (1670), p. 23.

sabio, en fin—, presenta su filosofía en un enjambre de metáforas precisas, rigurosas y bellas.

Vuelve una vez más su mirada escrutadora hacia aquel "huerto del alma" del que un siglo antes habló Teresa de Ávila, y se encuentra con un selvático mundo interior. Antes de cultivar, es preciso desbrozar el terreno; así construye su teoría de los ídolos, para limpiar y allanar el terreno. De este modo, Bacon pretende purificar la mente de un conjunto de errores, falsos conceptos, etcétera.[6]

En tal sentido, para limpiar el terreno, dedica una buena parte de su obra a realizar una suerte de minuciosa "fenomenología" no ya "del espíritu", sino de la mente, de la subjetividad humana integrada fundamentalmente por sensibilidad, imaginación, entendimiento, voluntad, afectividad.

Se preocupa de observar, describir y señalar, para corregir el que llama el "cambiante espejo de la mente".[7] Dice Bacon:

> [...] la mente del hombre está lejos de ser de la naturaleza de un claro y límpido espejo en el cual la forma de las cosas se refleja de acuerdo con su verdadera incidencia; por el contrario, es más bien semejante a un espejo encantado, lleno de supersticiones e imposturas, a menos de verse liberada y redimida de ellas.[8]

Por su parte, René Descartes, a partir de 1628, después de Bacon (entre 1605 y 1620), con quien las afinidades filosóficas son profundas, emprende un camino similar. Ciertamente, las diferencias, que no oposiciones, en su mayoría, no son más que el resultado de lecturas distorsionadas por la rigidez de los esquemas hermenéuticos de la crítica.[9]

La *catarsis* baconiana de los ídolos encuentra su *partenaire* en la purificación cartesiana de la duda, que en nuestro autor es una ficción, es decir, imaginaria, hiperbólica y voluntaria.

---

[6] María Noel Lapoujade, *Los sistemas de Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos.*

[7] Francis Bacon, *Del adelanto y progreso de las ciencias,* p. 133.

[8] *Idem,* p. 266.

[9] He desarrollado este tema en *Los sistemas de Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos. Cfr.* bibliografía *de* y *sobre* René Descartes en el mismo libro. [N. de la A.]

Despejado el terreno de la subjetividad de las malezas invasoras, el filósofo se yergue sobre sí mismo y aguza su mirada hacia su propio espíritu.

En suma, ante la inextricable complejidad del mundo nuevo surgido del Renacimiento, el filósofo busca cobijo; y su único refugio seguro es la caverna inexpugnable del cogito.

Desde una perspectiva interna, esto es, desde el pensamiento cartesiano mismo.

Considero que los estudios de Paul Valéry sobre René Descartes constituyen una referencia imprescindible para abordar el pensamiento cartesiano.

En los pasajes en que Paul Valéry escruta atentamente el proceso espiritual del nacimiento del sistema cartesiano, nuestra perspectiva se encuentra con el punto de vista del exégeta, tal como en este bello y preciso pasaje:

> [...] Descartes nous communique sa vie, afin que la suite de ses impressions et de ses actes nous introduise dans ses pensées par le même chemin naturel d'événements et de rêveries qu'il avait pris depuis la jeunesse [...]
> Quel luxe de liberté, quel mode élégant et voluptueux d'être soi-même, quand l'homme peut ainsi se dissiper dans les choses, sans laisser de se confirmer dans ses idées![10]

En la vida de Descartes de carne y hueso, la irrupción del *cogito* brota necesariamente en medio de la intensa búsqueda espiritual de un ser humano excepcional, integral, total.

Esta descubierta filosofía que significa un viraje radical para toda la historia de la filosofía occidental, no es la inferencia lógica de un proceso de reflexión filosófica pura, ni la consecuencia del ejercicio de la actividad filosófica de un filósofo de gabinete.

En medio de un vital "movimiento en torbellino", en días previos de agitación, de oscuridad, de no ver, de ojos ciegos para su espíritu en turbulenta concentración, en esos momentos, el espíritu se

[10] Paul Valéry, *Oeuvres complètes, Fragment d'un Descartes, Etudes philosophiques,* en *Variété,* p. 790.

prepara en un estado de disponibilidad, de receptividad, colmado por los rayos luminosos de las impresiones oníricas y visionarias.[11]

En este contexto irrumpe el camino conducente a su meta: la verdad. Uso muy deliberadamente el verbo "irrumpir", pues el acto de la evidencia, de ver claro y necesariamente en el fondo de sí mismo, es el instante fugaz, tiempo sin duración, en que emerge bruscamente la luz que iluminará su vida y la de muchas generaciones pensantes futuras.

El *cogito* formulado claramente en el siglo IV por San Agustín recobra el aliento, y con René Descartes se transmuta en el faro que señala el comienzo y la vía de toda filosofía radical orientada hacia la vida.[12]

Descartes introspectivo, evitando "la precipitación y la prevención", se sumerge voluntariamente en la acción imaginaria de una duda en la que no se engaña; una duda que sabe imaginaria, la ficción de una duda universal.

El *cogito* brota a su espíritu puro y atento, como una luz en la oscuridad, como una visión clara y distinta resultante de un acto de *intuición*.[13]

Intuir significa ver. Con apego al sentido etimológico, Descartes establece que: "[...] la manière dont il faut user de l'intuition nous est connue par une comparaison avec la vue".[14]

En tal sentido, se constata que el ojo no puede ver, distinguir, varios objetos a la vez en una sola mirada. En tanto que el ojo educado de los artesanos que se ocupan de trabajos delicados, acostumbran dirigir atentamente su mirada sobre cada punto preciso. Así adquieren, por el uso, la habilidad para distinguir aun las cosas más pequeñas y finas.

---

[11] Cita de *Vie de M. Descartes* por Baillet, París, 1691, citado por P. Valéry, *op. cit., Une vue de Descartes, Etudes philosophiques,* en *Variété*, p. 814.

[12] Analicé minuciosamente el tema en *Los sistemas de Bacon y Descartes...* pp. 57-93. [N. de la A.]

[13] "Par *intuition* j'entends, non pas le témoignage changeant des sens ou le jugement trompeur d'une imagination qui compose mal son objet, mais la conception d'un esprit pur et attentif, conception si facile et si distincte qu'aucun doute ne reste sur ce que nous comprenons..." (R. Descartes, *Oeuvres et Lettres,* Gallimard, París, 1953, Règles pour la direction de l›esprit, Règle III, pp. 43-45). *Cfr.* M. N. Lapoujade, "Cap. 3, Las vías epistémicas", *Los sistemas de Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos*, pp. 203 y ss.

[14] René Descartes, Règle IX, *op. cit.*, pp. 67-68.

De esta manera, el espíritu, por intuición, debe dirigirse de manera inmediata y certera a pocos asuntos "simples y fáciles".

El método y el ejercicio, es decir, la práctica, educan al espíritu para, expresado en una célebre metáfora, "ver de manera clara y distinta".

Sumido en las tinieblas de la duda provocada, de la ceguera metódica, se recorta a su mirada espiritual un punto claro y distinto: el *cogito*, comprendido "todo entero y al mismo tiempo y no sucesivamente".

El *cogito*, parafraseando a Bachelard, es el fruto exquisito de "la intuición del instante".

En las profundidades de su propio *hacer como si* todo fuera falso —con el que anticipa al radical *como si* kantiano—, Descartes, explorador minucioso, se topa con un hallazgo asombroso en su propio espíritu: el de *la certidumbre luminosa del* cogito*, pilar firme del cual, en cascada, derivan certezas hasta alcanzar la certidumbre de Dios.*

En este sentido, Edgar Morin señala este esencial al *cogito* como dinamo, como generador: "Ainsi le cogito est une boucle génératrice, formatrice, transformatrice, productrice et non une vérification (tauto)logique ou une preuve ontologique".[15]

La *vía epistémica*, vía de conocimiento (*orden cognoscendi*), avanza vertiginosamente en un camino regresivo:

Dudo → Pienso → Soy → Dios es.

La *vía ontológica*, vía de fundamentación (*orden essendi*), nos devuelve al punto de partida en sólo tres pasos de ligera agilidad:

Dios es → Soy → Pienso → Dudo.

La elegancia de este movimiento de elasticidad felina expresa una conquista humana radical.[16]

---

[15] Edgar Morin, *La méthode. Tome II, La vie de la vie,* Deuxième partie, 4, IV, A, *Le cogito,* p. 180.

[16] *Op. cit.*, Cap. I, *El cogito,* pp. 57-93.

¿Qué significa pensar para Descartes?
La vivencia inmediata del *cogito* lo *ve* integrado en el tejido viviente del *espíritu*.

Tras haber vivido la experiencia del pensar, Descartes narra la connmoción vivida en múltiples relatos autobiográficos, sus obras, en las que la experiencia originaria deviene metateoría del pensar.

En las *Respuestas* a las *Quintas objeciones,* de Gassendi, Descartes señala el equívoco que envuelve la palabra *alma*, cuando se toma indistintamente por *espíritu*.

Con el propósito de evitar la ambigüedad, nuestro filósofo propone el nombre de *espíritu* para denotar "el principio por el cual pensamos". En tal sentido, precisa Descartes: "[...] no considero el *espíritu* como una parte del alma, sino como esta alma toda entera que piensa".[17]

Su vivencia es la de un pensar que irrumpe como una fuerza que brota, que *se hace* espontáneamente, se realiza en nosotros; somos una totalidad pensante que, de manera natural, conceptúa, juzga, razona, imagina, recuerda, quiere y siente.[18]

Descartes despliega su concepción del espíritu sano como las actividades integradas de la sensibilidad, la imaginación, el entendimiento, la memoria y la voluntad.

En la Règle XII es terminante:

> Enfin il faut se servir de tous les secours qu'on peut tirer de l'entendement, de l'imagination, des sens et de la mémoire, soit pour avoir l'intuition distincte des propositions simples, soit pour bien comparer les choses qu'on cherche avec celles qu'on connaît, afin de les découvrir, soit pour trouver les choses qui doivent être comparées entre elles, de telle sorte qu'on n'oublie aucun des moyens qui sont au pouvoir de l'homme.[19]

---

[17] R. Descartes, *Oeuvres et lettres. Réponses de l'Auteur aux Cinquièmes Objections faites par Monsieur Gassendi,* Cinquièmes Réponses, Des choses qui ont été objectées contre la Seconde Méditation, p. 482. *Cfr.* además, *Lettre à Mersenne*, Leyde, 27 avril 1637?, donde Descartes afirma que: "vouloir, entendre, imaginer, sentir, etc, ne sont que des diverses façons de penser, qui apartiennent toutes à l'âme", *Oeuvres complètes,* p. 963. [N. de la A.]

[18] Concepción a la que hice referencia en *Los sistemas de Bacon y Descartes,* p. 89. [N. de la A.]

[19] R. Descartes, *Oeuvres et lettres, Règles pour la direction de l'esprit,* Règle XII, p. 75.

Teoría cartesiana de la imaginación

La imaginación desempeña un papel central en el pensamiento cartesiano, porque interviene en un conjunto complejo de operaciones del espíritu.

Descartes establece, *avant la lettre,* una *teoría de la imaginación* extendida a lo largo de toda su obra.[20]

La imaginación es la fuerza que produce las figuras, las imágenes, implicadas en todo objeto sensible. Ella configura, representa figurativamente, es decir, de manera sensible. Imaginar es el trabajo con "imágenes pintadas en la imaginación".[21]

Descartes distingue, por un lado, la posibilidad de imaginar cuerpos. En este sentido, la imaginación transmuta la imagen sensorial del cuerpo en figura, silueta, cuadro mental.

En este sentido primordial, las *Méditations* enuncian: "[...] imaginer n'est autre chose que contempler la figure ou l'image d'une chose corporelle".[22]

Es lo que en un lenguaje clásico se llama, sostengo que *impropiamente*: "imaginación reproductora". He desarrollado el argumento *in extenso* en *Filosofía de la imaginación*.[23]

Por otro lado, tomo por ejemplo un pasaje de *Les passions de l'âme,* donde Descartes describe las funciones del alma, entre ellas la voluntad, la percepción, la imaginación. En este contexto expone su concepto de lo que tradicionalmente, de manera simplista, se reconoce como "imaginación creadora", términos que usaremos *por mor* de la brevedad.[24] Ahí leemos:

> Lorsque notre âme s'applique à imaginer quelque chose qui n'est point, comme à se représenter un palais enchanté ou une chimè-

---

[20] Dados los límites de este ensayo, sólo hago énfasis en los temas centrales de la teoría cartesiana de la imaginación, que he investigado *in extenso* en un libro aún inédito. [N. de la A.]

[21] R. Descartes, *op. cit.,* Règle XIV.

[22] R. Descartes, *op. cit., Méditations.*

[23] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Cap. 2, II: Una fenomenología de la imaginación; I: Imaginación y percepción, pp. 109-112; II, *Cfr.* la crítica a la teoría de imaginación de Jean-Paul Sartre, pp. 120-131. Todo lo cual se resume en la conclusión: "la imagen exhibe una sobreabundancia esencial respecto del percepto", p. 131.

[24] *Idem.*

> re, et aussi lorsqu'elle s'applique à considérer quelque chose qui est seulement intelligible et non point imaginable, par exemple sa propre nature, les perceptions qu'elle a de ces choses dépendent principalement de la volonté qui fait qu'elle les aperçoit; c'est pourquoi on a coutume de les considérer comme des actions plutôt que comme des passions.[25]

Respecto de este pasaje, es preciso enfatizar dos notas.

Primero, Descartes reconoce la capacidad de la imaginación de darse sus propios objetos, sus imágenes fantásticas, que no caen bajo los sentidos, es decir, de crear sus imágenes.

Asimismo, reconoce la imaginación creadora como ligada a la voluntad. *Si* y *cuando* el sujeto "quiere", "decide", entonces puede crear imágenes nuevas. En tal sentido, reconoce que la imaginación, en sus facetas creadoras, es voluntaria, y por ende, acción y no pasión.

Considero importante ampliar esta reflexión más allá de la propuesta cartesiana para dar cuenta de la complejidad y actualidad de los problemas implícitos en estas líneas del pasaje citado. Es preciso tomar conciencia de la inmensa problemática de los mundos de la imaginación creadora no voluntaria.

Efectivamente, sí es posible crear imágenes no miméticas del objeto sensible, las llamadas imágenes nuevas, de manera voluntaria, deliberadamente.

Pero no se agota en ello esta posibilidad de la imaginación humana. En particular, respecto del texto cartesiano es preciso añadir las pasiones despertadas, alimentadas y aun exacerbadas, por imágenes sustitutivas del objeto, presentes en su ausencia (siguiendo por comodidad el lenguaje tradicional: reproductoras) o imágenes fantaseadoras, que intensifican las pasiones, que pueden continuar llamándose creadoras, para una rápida comunicación.

Pero, además, en general, la libertad de la ensoñación, en la lógica onírica y en las diversas patologías de la imaginación; ahí la imaginación segrega, en general, imágenes no deliberadas, y en la patología, en un primer sentido, no deseadas. Piénsese, entre otras,

---

[25] R. Descartes, *op. cit., Les passions de l'âme*, Art. 20, p. 705.

en las alucinaciones, entre las imágenes "sufridas", imágenes que brotan perturbadoras, que interrumpen la armonía y la serenidad del psiquismo.

Finalmente, en el ámbito de la creación artística, no todos los artistas crean mediante el pensamiento lúcido, también sabemos de la creación como el surgimiento necesario, que se antepone al artista, de una obra o aspectos de la misma en la forma de imágenes mentales anticipatorias del objeto. En fin, baste sólo esta mención.

Segundo, el pasaje que estamos analizando contiene, además, la respuesta cartesiana a otro problema muy complejo y actual.

Se trata de la polémica en torno a las relaciones entre imagen y concepto, entre imaginación y entendimiento.

Imaginación y entendimiento

Este tema es retomado y respondido en múltiples y reiteradas ocasiones a lo largo de toda la obra de nuestro pensador.

Considero que el planteamiento del problema y su respuesta adquiere sentido filosófico profundo en el marco de la *postura crítica,* como un aspecto de ella.

La *filosofía crítica* planteada teóricamente como tal, tiene a Kant como portavoz indiscutible.

Sin embargo, como lo he desarrollado en *Los sistemas de Bacon y Descartes* y en *Filosofía de la imaginación,* esta postura encuentra sus claros antecedentes filosóficos en Bacon y Descartes.[26]

Baste aquí solamente su mención, como delimitación del terreno en que se ubica el problema general de la pregunta por la relación de la imagen con el pensamiento, y sus funciones secretoras: la imaginación y el entendimiento.

Descartes, en la Regla VIII, afirma que el primer problema a plantear es precisamente el de "los límites del espíritu" o "los límites de la inteligencia humana".

En el presente contexto, baste con una cita, elocuente por sí misma:

---

[26] M. N. Lapoujade, *Los sistemas de Bacon y Descartes...,* Cap. II: La crítica y el método, pp. 129-170. *Filosofía de la imaginación,* Cap. 1, III: La imaginación y la incipiente actitud crítica, pp. 42-55, especialmente pp. 51-55.

> Or il n'est rien de plus utile ici que de chercher ce qu'est la connaissance humaine et jusqu'où elle s'étend.
> C'est pourquoi nous réunissons maintenant ces problèmes en une seule question, et nous estimons que celle-ci doit être examinée la première de toutes d'après les règles précédemment énoncées; c'est ce que doit faire une fois dans sa vie quiconque aime tant soit peu la vérité.... Au contraire, rien ne me semble plus absurde que de discuter hardiment sur les mystères de la nature, sur l'influence des cieux sur notre terre, et sur la prédiction de l'avenir et autres choses semblables, comme font beaucoup de gens, et de n'avoir cependant jamais cherché si la raison humane est capable de découvrir ces choses.[27]

En este contexto, partiré de un par de nociones obvias, de entendimiento e imaginación.

El *entendimiento entiende*, piensa; esto es, conceptúa, juzga, reflexiona; busca aprehender y comprender reflexivamente (entender).

La *imaginación imagina*, es decir, segrega imágenes, configuraciones, figuras, siluetas mentales de los objetos reales o ficticios, presentes o ausentes, presentes, pasados, futuros o utópicos, etcétera.

A partir de ahí, ambos van tejiendo actividades de menor o mayor complejidad, hasta las más complejas actividades del espíritu humano.[28]

De estas definiciones básicamente claras surge un problema profundamente complejo.

¿Es posible el pensamiento sin imágenes?

Históricamente, el debate ha arrojado diversas perspectivas entre los goznes de dos posturas extremas: las respuestas afirmativas y las negativas.

Descartes es claro, terminante y consecuente en su respuesta afirmativa radical.

---

[27] R. Descartes, Règle VIII, p. 65.

[28] Remito al lector una vez más a mis libros y artículos, de una filosofía que vengo desarrollando desde los ochenta. [N. de la A.]

Asume una respuesta afirmativa radical: es posible el pensamiento sin imágenes.

Los pasajes expositivos son claros y reiterados. En *Les principes* afirma:

> [...] l'imagination, le sentiment, et la volonté dépendent tellement d'une chose qui pense que nous ne les pouvons concevoir sans elle. Mais au contraire, nous pouvons *concevoir* l'étendue sans figure ou sans mouvement; et *la chose qui pense sans imagination ou sans sentiment*, et ainsi du reste.[29]

Una argumentación retomada por nuestro filósofo en múltiples ocasiones es la que se basa en la consideración de la "figura" de un *chiliogone,* es decir, la "figura" geométrica de mil lados.

Las comillas, claro está, obedecen a la concepción cartesiana de la imposibilidad de componer imaginariamente una figura de mil lados.[30]

Descartes distingue claramente la función del entendimiento, en cuanto intelección o concepción pura; respecto de la función de la imaginación, en cuanto creadora de "cuadros" mentales, de figuras, o por así decir, es la *diseñadora de siluetas.*

En tal sentido, según Descartes el movimiento del entendimiento es hacia el espíritu, en tanto que el movimiento de la imaginación se engarza en el cuerpo. Es interesante el siguiente pasaje:

> Je remarque [...] que cette vertu d'imaginer qui est en moi, [...] qu'elle diffère de la puissance de concevoir [...], cette façon de penser diffère seulement de la pure intellection, en ce que l'esprit en concevant se tourne en quelque façon vers soi-même, [...] mais en imaginant il se tourne vers le corps, et y considère quelque chose de conforme à l'idée qu'il a formée de soi-même ou qu'il a reçue par les sens.[31]

---

[29] R. Descartes, *op. cit., Les principes de la Philosophie,* Première Partie, 53, p. 595. [N. del E.: Las cursivas son de la autora].

[30] En este punto de la reflexión, en torno al argumento del *chiliogone* sigo la Méditation Sixième. *Cfr.* además, *Réponses aux Premières Objection, de Caterus,* p. 353. [N. de la A.]

[31] R. Descartes, *op. cit.,* Méditations, Méditation Sixième, p. 319.

En suma, el cogito *irrumpe en el espíritu, en la intuición de un instante, sin imágenes.*[32]

En su carta a Elisabeth de 1643, Descartes propone una formulación extremadamente clara y precisa del papel del entendimiento, la imaginación y los sentidos, cuando afirma:

> Premièrement, donc, je remarque une grande différence entre ces trois sortes de notions, en ce que l'âme ne se conçoit que par l'entendement pur; le corps, c'est-à-dire l'extension, les figures et les mouvements, se peuvent aussi connaître par l'entendement seul, mais beaucoup mieux par l'entendement aidé de l'imagination; et enfin, les choses qui appartiennent à l'union de l'âme et du corps, ne se connaissent qu'obscurément par l'entendement seul, ni même par l'entendement aidé de l'imagination; mais elles se connaissent très clairement par les sens.[33]

El pensar puede aprehenderse por el entendimiento puro, puede conocerse por pura intuición, pero de ahí no se infiere que se pueda prescindir de la imaginación, porque ella es necesariamente inherente al espíritu y, por ende, es esencial a la naturaleza humana como tal. "V. Ce que j'ai dit de l'imagination est assez clair [...] ce sont deux choses entièrement différentes, appartenir à mon essence, et appartenir à la connaissance que j'ai de moi-même".[34]

En síntesis, en Descartes la imaginación es esencial a lo humano.[35]

Dos consideraciones para concluir este parágrafo. Primero, coincido con la concepción cartesiana de la imaginación en cuanto esencial a lo humano. Sin embargo, difiero en cuanto al papel primordial que, considero, debe atribuirse a la imaginación como signo fundamental, como una diferencia específica de lo humano.[36]

---

[32] *Cfr.* las citas correspondientes a las notas 24 y 28.

[33] R. Descartes, *op. cit., Lettres,* Lettre à Elisabeth du 28 juin 1643, p. 1158.

[34] R. Descartes, *op. cit.*, Cinquièmes Réponses, p. 483.

[35] Esta tesis tiene como fundamento la concepción cartesiana del hombre y del animal, el hombre-máquina, las metáforas del mecanismo de relojería (relación con Huygens) en la perfección del funcionamiento del cuerpo, las diferencias con el animal, sus divergencias con la concepción de Montaigne, todo lo cual evidentemente debe quedar fuera de los márgenes de este ensayo. [N. de la A.]

[36] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* Cap. 3, V, La imaginación: definición del hombre, pp. 193-215.

Segundo, respecto de la respuesta a la pregunta: ¿es posible el pensamiento sin imágenes?, apartándome de la concepción cartesiana, asumo que, con base en la experiencia y en largos años de investigación, encuentro extremadamente difícil, si no imposible, recortar el uso puro del entendimiento, sin imágenes, y en general, aislado de recuerdos, perceptos, sentimientos, sensaciones físicas diversas, aunque ellas pasen a un segundo plano, puedan no ser pertinentes, y se tornen un halo de penumbra rodeando un trabajo llamado "puramente" racional.

Considero este tipo de trabajo "primordialmente" racional, pero no "puramente" racional.

Aun en matemáticas y en geometría, aun el *chiliogone* emerge de un fondo más o menos confuso e indistinto de imágenes en las que se engarza, ilustra, expresa, valora, resume, adorna, y quizá aun, participan en su constitución.

Las operaciones aritméticas, pongamos por caso, se realizan por razonamientos abstractos, pero apoyados sobre signos escritos, es decir, imágenes; o bien, mentalmente realizadas a través de signos-imágenes, ahora imaginados, es decir, trasladados a nivel mental como imágenes en el espíritu, de tal modo que constituyen imágenes de imágenes.

El pensamiento sin imágenes, absolutamente abstracto, es algo así como pensar el vacío. El vacío, la ausencia de un referente se presenta imaginariamente en alguna *forma*.

Incluso en el caso de la imaginación en la espiritualidad de Ignacio de Loyola, cuyo papel es esencial, en sus más altos momentos de vivencia de Dios, se desvanecen las imágenes visuales para dar paso a la sonoridad; sonidos imaginarios son el último momento ante la inminencia de la presencia de Dios.

Por mi parte, no he encontrado *ningún* proceso psíquico, por alternantes que sean las funciones protagónicas, que actúe solo, puro, aislado, sin tinte valorativo y aséptico del espíritu todo.

En el teatro de la mente hay actores centrales y secundarios, siempre los mismos, alternando sus funciones. Nada de lo que ahí ocurre aparece aislado del resto, pues se manifiesta como un tejido viviente.[37]

[37] En tal sentido, en el extremo puede ubicarse la actividad de la meditación

Las funciones de la imaginación ponen de manifiesto a la vez su unidad y su diversidad.

La unidad de la operación consiste en que ella es la fuerza cuya "materia" son las imágenes, realiza su trabajo con imágenes que ella segrega. La imaginación produce imágenes, que Descartes, en general, llama "figuras" o "cuadros" (*tableaux*). En Descartes prevalece la noción de imagen como silueta, por así decir, como un diseño mental visible.

La diversidad radica en las múltiples y diferentes actividades que la imaginación puede desarrollar con imágenes que, o bien recibe, reproduce, crea, transmite, o transforma en su configuración, o que en ella se transmutan en su naturaleza.

La imaginación y los sentidos
Los sentidos
El papel de los sentidos en la filosofía cartesiana reviste una importancia trascendental, y de paso es una voz de alerta ante las lecturas distorsionantes de su pensamiento libre, traducidas a un ciego y dogmático racionalismo.[38]

La Dióptrica se abre con la siguiente afirmación: "Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens".[39]

En los límites de este ensayo, baste con señalar tres aspectos fundamentales: primero, el impacto de los datos sensoriales en los órganos corporales de los sentidos constituyen, en sentido literal, *impresiones*. En este punto, como todos quienes nos acercamos al pensamiento cartesiano caemos, seducidos, en el exquisito pasaje *sobre el trozo de cera:*

> Prenons pour exemple ce morceau de cire qui vient d'être tiré de la ruche: il n'a pas encore perdu la douceur du miel qu'il conte-

budista. En ella precisamente se deja el pensar en estado de actividad fluyente, manteniendo en suspenso todo referente mental, o para decirlo con Husserl: todo *cogitatum*. [N. de la A.]

[38] He estudiado especialmente este problema en *Los sistemas de Bacon y Descartes*. Cuyo subtítulo: *De la coincidencia de los opuestos,* da una pista de la tesis central. [N. de la A.]

[39] R. Descartes, *op. cit., La Dioptrique,* Discours premier, De la Lumière, p. 180.

> nait, il retient encore quelque chose de l'odeur des fleurs dont il a été recueilli; sa couleur, sa figure, sa grandeur, sont apparentes; il est dur, il est froid, on le touche, et si vous le frappez, il rendra quelque son. Enfin, toutes les choses qui peuvent distinctement faire connaître un corps, se rencontrent en celui-ci.
> Mais voici que, cependant que je parle, on l'approche du feu: ce qui y restait de saveur s'exhale, l'odeur s'évanouit, sa couleur se change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe à peine le peut-on toucher, et quoiqu'on le frappe, il ne rendra plus aucun son.[40]

Ante todo, importa percibir que, en este pasaje, con un "estilo admirable" como lo subraya Paul Valéry, Descartes se prodiga en un modelo de belleza de la lengua francesa.[41]

Segundo, haciendo a un lado la seca discusión filosófica clásica de las cualidades primarias y secundarias, y todos los comentarios habituales, ubicados en el contexto de la filosofía de la imaginación, enfatizo muy especialmente otras líneas no tan explotadas de este admirable pasaje, las cuales, sin embargo, revisten una importancia fundamental para la comprensión cabal del pensamiento cartesiano.

Sentidos e imaginación

Descartes se pregunta de inmediato:

> La même cire demeure-t-elle après ce changement ? ...
> Mais, *qu'est-ce, précisement parlant, que j'imagine,* lorsque je la conçois en cette sorte?
> [...] éloignant toutes les choses qui n'appartiennent point à la cire, voyons ce qui reste. Certes il ne demeure rien que quelque chose *d'*étendu, de flexible et de muable.[42]

Este pasaje toca un tema central en Descartes: la relación entre *imaginación* y *extensión.*

---

40 R. Descartes, *op. cit, Méditations,* Méditation Seconde, pp. 279-280.
41 P. Valéry, *op. cit., Une vue de Descartes, Études philosophiques,* en *Variété,* pp. 826-827.
42 R. Descartes, *ibidem,* p. 280. [N. del E.: Las cursivas son de la autora]

En la Regla XIV, entre otros lugares, Descartes reflexiona sobre el tema. Ahí precisa que la extensión de los cuerpos se representa a la imaginación por figuras.[43]

> Par *étendue* nous entendons tout ce qui a longueur, largeur et profondeur...
> Il n'est pas besoin, semble-t-il, de plus ample explication sur ce qu'est l'étendue, puisqu'il n'ya rien que notre imagination perçoive plus facilement.[44]

Así pues, la imaginación, función del espíritu, tiende el puente entre la sustancia pensante y la sustancia extensa, sus complejas y generalmente presentes actividades fungen como una suerte de vasos comunicantes entre las dos sustancias que componen el mundo cartesiano: pensamiento y extensión.

De ello puede inferirse una consecuencia igualmente crucial. En *Espacios imaginarios* he señalado que la extensión espacial *real* de los cuerpos se transmuta en extensión espacial imaginaria, la cual, sostengo, es indudablemente también, aunque de otro modo, *real*. Es decir, en ese contexto hemos sostenido *la realidad de lo imaginario*.[45]

El pensamiento de Descartes en este punto es extremadamente sutil.

Ante todo, según nuestro autor la imaginación hunde su actividad en la realidad de los cuerpos para emplazarla a nivel imaginario, siendo éste el ámbito en que la realidad es rescatada como tal. En este preciso sentido, "podemos y debemos servirnos del socorro de la imaginación", la cual debe producir una imagen verdadera de la cosa.[46]

Después, es preciso acompañar a Descartes y dar un paso más. En este segundo momento, su pensamiento se profundiza y se vuelve completamente contemporáneo.

Su pensamiento muestra que *la diferencia entre real e imaginario es irrelevante* en casos decisivos, entre ellos en la *geometría*.

---

43 R. Descartes, *op. cit., Règles pour la direction de l'esprit,* Règle XIV, p. 97.

44 *Idem.*

45 M. N. Lapoujade (comp.), "Prólogo", *Espacios imaginarios*, pp. 7-13; "Palabras de apertura", pp. 15-18.

46 R. Descartes, *op. cit., Règles,* Règle XIV, p. 100.

Es preciso recuperar unos pasajes en que este enunciado radicalmente sutil, riguroso y actual, es explícito.

En la Regla XIV se explica:

> C'est en effet quelque chose de réel que la pensanteur du corps, la vitesse du mouvement, ou la division du siècle en années et en jours; mais ce n'est pas quelque chose de réel que la division du jour en heures et en minutes, etc. Et cependant toutes ces choses sont équivalentes, si on les considère seulement sous le rapport de la dimension, comme on doit le faire ici et dans les sciences mathématiques; car c'est plutôt aux physiciens qu'il appartient d'examiner si le fondement en est réel.
>
> Cette considération jette un grand jour sur la géometrie...
>
> Il faut noter en passant que les trois dimensions des corps, la longueur, la largeur et la profondeur, ne diffèrent entre elles que de nom: car rien n'empêche que dans un solide donné on ne choisisse l'étendue qu'on voudra comme longueur, une autre comme largeur, etc. Et quoique ces trois dimensions soient seules à avoir un fondement réel dans toute chose étendue, en tant que simplement étendue, nous ne les prenons pas ici en considération plus grande qu'une infinité d'autres, qui sont imaginées par l'entendement ou qui ont dans les choses d'autres fondements. [...][47]

Por mi parte, generalizando esta tesis para asumirla como perspectiva filosófica central, la que he desarrollado larga y cuidadosamente en *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* considero que la geometría en general es un ámbito imaginario. La imaginación rige su construcción.[48]

En lo que respecta a las figuras, Descartes considera que es por ellas que es posible formar las ideas de todas las cosas. Por su parte, en la Regla XV Descartes muestra con ejemplos de figuras en su texto, cómo las imágenes producidas por la imaginación permiten trazar las figuras.[49]

---

47 *Ibidem,* p. 103.

48 M. N. Lapoujade, "Segunda parte. Pintura y geometría", *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* pp. 91-125.

49 R. Descartes, *ibidem,* Règle V, p. 106.

La Regla XVI es un breviario del *papel de la imaginación en la geometría cartesiana.*

El uso de la imaginación permite la simplificación de los trabajos de la geometría, sustituyendo la construcción imaginaria de las *figuras* completas por *signos* muy cortos, para ayudar a la memoria.

Se trata de "introducir signos que se pueden imaginar como se quiera". Descartes, en su geometría, utiliza letras *a, b, c* para extensiones conocidas y *A, B, C* para las desconocidas.

En síntesis, la geometría entera se despliega ante la imaginación para que ella guíe sus trabajos.[50]

En *La Dióptrica,* la imaginación continúa con su papel rector, ya sea en la concepción cartesiana de la luz, como en los temas centrales inherentes a ella: los procesos de refracción y de reflexión.

Al respecto, me remito a *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* donde he desarrollado detenidamente el papel de la imaginación en la óptica, así como la concepción cartesiana de la luz, en relación con Huygens, y contemporáneamente con Einstein.[51]

Tercero, para continuar con el último de los aspectos a considerar en lo que respecta al tema de los sentidos y la imaginación en el pensamiento de Descartes, es preciso subrayar que: las impresiones son recibidas por los órganos corporales de los sentidos, es decir, son recibidas en el cuerpo.

Así, el tema de las sensaciones y las imágenes que le son inherentes pone de manifiesto otro aspecto medular de la imaginación humana.

La imaginación y el cuerpo

En primer lugar, estamos ante un problema de una extrema complejidad en el pensamiento cartesiano.

En segundo, por si esto fuera poco, se trata de un tema que forma parte de una temática que considero *aporética* en el pensamiento cartesiano: las relaciones alma-cuerpo.[52]

Maurice Merleau-Ponty desarrolla el tema en profundidad. En su magistral estudio sobre *L'oeil et l'esprit*, las referencias a Descartes

---

[50] *Ibidem,* Règle XVI, pp. 107-111.

[51] M. N. Lapoujade, "Segunda parte. La pintura y la luz: en la frontera entre la geometría y la óptica", *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* pp. 129-135.

[52] M. N. Lapoujade, "Cap. 1, Diacronía", *Filosofía de la imaginación,* pp. 53-54.

son fundamentales, porque muestra que la relación entre alma y cuerpo en el pensamiento cartesiano es vivida como una intensa intimidad.

De acuerdo con Descartes, para el alma:

> [C]'est lieu du corps qu'elle appelle "sien", c'est un lieu qu'elle habite. Le corps qu'elle anime n'est pas pour elle un objet entre les objets...
> Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant.[53]

En tercer lugar, en última instancia, creo que la expresión "aporética" resulta muy pobre, pues se trata de un asunto mucho más radical, es una cuestión en la cual la especie humana alcanza el límite del misterio.

Ni la filosofía cartesiana ni ninguna otra antes o después ha encontrado la solución de este enigma. Vivimos envueltos en el misterio, y el misterio anida también en el fondo último de la intimidad.[54]

Los sentidos, funciones del cuerpo, operan como receptores de los impactos de los objetos exteriores, tal como la cera recibe la figura de un sello. Descartes precisa que no se trata de una analogía, sino que son procesos de la misma índole: el cuerpo que siente es modificado por el objeto. Se trata de un proceso primeramente fisiológico:

> De même pour les autres sens: la première partie opaque de l'oeil reçoit ainsi la figure qu'imprime en elle la lumière diversement colorée, et la première membrane des oreilles, du nez et de la langue, impénétrable à l'objet, reçoit aussi une nouvelle figure du son, de l'odeur et de la saveur.[55]

Las impresiones sensoriales son figuras, es decir, imágenes.[56]

---

53 Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit,* III, pp. 53-54.

54 M. N. Lapoujade, *El misterio construido,* Revista de la *Universidad de Costa Rica,* pp. 103-107, y/o "El misterio construido", *Relaciones,* pp. 9-10.

55 *Idem,* p. 76.

56 Obviamente no es posible desarrollar aquí este aspecto del tema. [N. de la A.]

Las imágenes son transportadas a otra parte del cuerpo llamado "sentido común", función del cerebro, concretamente de la glándula pineal (hipófisis).

El cerebro, a través de la *glándula pineal* (la hipófisis), toma el relevo e imprime la imagen en la *imaginación corporal*, de modo que se produce una transmisión corpórea de la imagen.[57]

En nuestro siglo, Paul Chauchard despliega, desde la neurofisiología actual, lo que la genialidad de Descartes concibió claramente *avant la lettre*. Chauchard subraya el papel crucial de la relación *imaginación-cerebro*. Me limito a citar unas líneas de suma pertinencia:

> [...] lo imaginario, al ser *imagen cerebral,* tiene la existencia activa de un proceso psicoquímico cerebral que transtorna el funcionamiento cerebral y, por los centros de la base, todo el equilibrio visceral. ¿Eliminar lo imaginario? Imposible. Y si tratamos de hacerlo, se crea una incoercible *necesidad de imaginación*.

Después de una explicación precisa, concluye Chauchard:

> Por lo tanto, *cualquier actividad cerebral es una imaginación,* lo que cambia totalmente nuestra perspectiva sobre esta función. En nuestro cerebro brota sin cesar un torrente de imágenes en la intuición y es la riqueza de esta imaginación la que da valor no solamente al artista, sino también al científico.[58]

Sin embargo, en lo más sutil de este proceso, en algún momento la imagen corporal y cerebral deviene imagen mental, espiritual, transmutación del cuerpo en alma, del cerebro en espíritu, que sigue siendo, aun hoy, tan aporético como en la época de Descartes y su sistema. De acuerdo una vez más con Paul Valéry concluyo:

---

[57] Para el análisis de las relaciones de *la imagen y el cerebro*, es imprescindible revisar los aportes de la neurofisiología actual. En particular, señalo la importancia de las investigaciones de Paul Chauchard, entre las que una muestra muy significativa se encuentra en su ensayo "La realización corporal de la persona", incluido en *El zen y el cerebro,* de autoría de Taisen Deshimaru y Paul Chauchard. *Cfr.* especialmente "Cap. VI: La sabia imaginación de lo verdadero". [N. de la A.]

[58] Paul Chauchard, *op. cit.,* pp. 146 y 147.

> Le problème demeure, posé avec beaucoup plus de précision, mais enfin, il démeure. Quant aux relations de l'organisme avec les "faits de conscience" ou la sensibilité subjective, rien de nouveau, depuis 1650.[59]

Concluimos la teoría de la imaginación en Descartes con un pasaje delicioso, en el que nuestro filósofo, cansado de la prudencia, nos muestra su espíritu mordaz y el sarcasmo lúcido de su humor:

> Ce que j'ai dit de l'imagination est assez clair si l'on veut y prendre garde, mais ce n'est pas merveille si cela semble obscur à ceux qui ne méditent jamais et qui ne font aucune réflexion sur ce qu'ils pensent.[60]

Para el genio de Descartes, la imaginación no solamente es una teoría inserta en su sistema teórico total, sino que, además, la imaginación vivida es medular al Descartes-hombre y se derrama en la intimidad de su filosofía autobiográfica inaudita.

La imaginación vivida
La imaginación diurna en Descartes
Uno de ellos se encuentra a nivel de un dato autobiográfico, extraído de una carta a Elisabeth del 28 de junio de 1643.

> Et je puis dire, avec vérité, que la principale règle que j'ai toujours observée en mes études, et celle que je crois m'avoir le plus servi pour acquérir quelque connaissance, a été que je n'ai jamais employé que fort peu d'heures, *par jour*, aux pensées qui occupent l'imagination, et fort peu d'heures, *par an*, à celles qui occupent l'entendement seul, et que j'ai donné tout le reste de mon temps au relâche des sens et au repos de l'esprit; même je compte, entre les exercices de l'imagination, toutes les conversations sérieuses, et tout ce à quoi il faut avoir de l'attention. C'est ce qui m'a fait retirer aux champs...[61]

---

59 P. Valéry, *op. cit., Une vue de Descartes, Problèmes Philosophiques,* en *Variété,* p. 833.
60 R. Descartes, *op. cit., Cinquièmes Réponses,* p. 483.
61 R. Descartes, *op. cit., Lettre à Elisabeth,* Egmond-du-Hoef, 28 juin 1643, p. 1159.

Este pasaje contiene datos preciosos. Ante todo, hablar de autobiografía en Descartes son palabras mayores.

Segundo, obsérvese el papel central de la imaginación en su vida de sabio, en la búsqueda del conocimiento.

Tercero, la importancia del descanso de los sentidos y el reposo del espíritu. Descanso y reposo.

Cuarto, el retiro a los campos, eso habla de la necesidad del silencio y de la soledad. Por ahora, retengamos estos cuatro datos.

La imaginación nocturna

Dos. La determinación completa del ser humano exige observar, además, los trabajos nocturnos de la imaginación y, por desconcertante que pueda parecer, el lado de la imaginación nocturna fue decisiva en el Descartes-pensador.

En este instante de nuestra reflexión, es preciso aguzar el oído, porque la revelación súbita de la ciencia universal, la necesidad del método para alcanzar la verdad, el sí y el no, y, en última instancia, el trofeo del *cogito* ahí escondido aún, se hace patente a Descartes durante la *noche* del 10 al 11 de noviembre de 1619 en tres *sueños*. Los sueños:

> Toutefois j'ai ici à considérer que je suis homme, et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés, lors qu'ils veillent.
> [...] Il me semble bien à présent que ce n'est point avec des yeux endormis que je regarde ce papier; que c'est avec dessein y de propos délibéré que j'étends cette main, et que je la sens: ce qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair ni si distinct que tout ceci. Mais en y pensant soigneusement je me ressouviens d'avoir été souvent trompé, lorsque je dormais, par de semblables illusions. Et m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné...[62]

[62] R. Descartes, *Méditations,* Première Méditation, pp. 268-269.

En la oscuridad de la noche, irrumpe la luz diurna del camino de la verdad.

Las imágenes oníricas le sitúan ante su primera evidencia, es decir, esa visión que se impone a su espíritu con absoluta necesidad.

De esta manera, puede afirmarse que la imaginación cartesiana de vigilia culmina en la imaginación onírica, es decir, en la inmediatez de las imágenes; inconsciente y dormido recibe la "revelación" de la verdad filosófica central.

Tres. La imaginación poética

Descartes, el prudente hombre de mundo, el viajero infatigable, el humanista a quien "nada de lo humano le es ajeno" (Terencio), en su juventud plasma en sus *Cogitationes privatae* esa certidumbre reveladora:

> Lo mismo que la imaginación se sirve de figuras para representarse los cuerpos, lo mismo el entendimiento se sirve de cuerpos que caen bajo nuestros sentidos para figurar las cosas espirituales, como del viento y de la luz: de donde se sigue que, practicando una filosofía más noble, podemos por el conocimiento llevar nuestro espíritu sobre las alturas.
>
> Uno podría asombrarse que los pensamientos profundos se encuentren en los escritos de los poetas, más bien que en los de los filósofos. La razón es que los poetas escriben por los medios del entusiasmo y la fuerza de la imaginación: hay en nosotros semillas de ciencia, como en el sílex, que los filósofos sacan al día por los medios de la razón y los poetas, por los medios de la imaginación los hacen brotar y brillar mejor.[63]

Cuatro. Criterio metafórico de verdad

Visión y evidencia, acto de la mirada indubitable, requieren de lo visto. Lo visto son formas, configuraciones, lo cual es otra manera de decir: *imágenes*.

Su *criterio visual de verdad* es lo claro y lo distinto, lo cual es una evidencia, esto es, un acto de ver.

---

[63] R. Descartes, *Cogitationes privatae,* citado por S. S. de Sacy, *op. cit.*, p. 69.

La aprehensión se da en una *intuición*, palabra que significa un movimiento inmediato de visión.[64]

¿De ver qué?

Visión de la verdad apodíctica de *la luz*, óptica y metáfora capital en el sistema cartesiano, eco de esa metáfora crucial en la historia de la humanidad.

Transgresión del cogito

Descartes, erguido sobre la roca del cogito*, alcanza a vislumbrar que el ensimismamiento del* cogito *del hombre de vigilia, despierto, racional, sano, consciente y culto, no basta para bañar de luz a la humanidad.*

Así, en su autobiografía intelectual llamada *Discurso del método* leemos:

> [...] tan pronto como hube adquirido algunas nociones generales de física, y que, comenzando a experimentar diversas dificultades particulares, he observado hasta dónde ellas pueden conducir y cuánto ellas difieren de los principios de los que nos hemos servido hasta el presente, he creído que yo no podía mantenerlas escondidas, sin pecar grandemente contra la ley que nos obliga a procurar, en tanto que está en nosotros, el bien general de todos los hombres. Pues ellas me han hecho ver que es posible llegar a conocimientos que sean muy útiles a la vida y que en lugar de esta filosofía especulativa que se enseña en las escuelas se puede encontrar una práctica, por la cual conociendo las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los otros cuerpos que nos rodean... las podríamos emplear de la misma manera a todos los usos para los cuales son propias, y así nos haría como amos y poseedores de la naturaleza.[65]

De esta manera, Bacon y Descartes se reencuentran una vez más, con pasajes exactamente simétricos, pasajes en los cuales se perciben las resonancias de la enseñanza rosacruz que ambos comparten.

---

[64] He enfocado este tema en "El ojo y el oído o una historia estética de la filosofía", *Plural*, pp. 27-32. Y en *Graffiti*, pp. 16-22. [N. de la A.]

[65] R. Descartes, "Sexta Parte", *Discours de la méthode,* pp. 121-122.

Este pasaje es altamente significativo del encuentro de dos espíritus en el punto de partida de sus sistemas, en la subjetividad purificada de errores, prejuicios, etcétera, y en una generosa finalidad, porque sus miras están puestas en el mejoramiento de la humanidad toda.

Conclusión

Gaston Bachelard afirma sabiamente:

> La philosophie traditionnelle s'occupe communement de l'homme qui pense, comme si l'homme trouvait toute sa substance, tout son être dans la pensée. [...] La philosophie oublie souvent qu'avant la pensée il y a le songe, qu'avant les idées claires et stables il y a les images qui brillent et qui passent. Pris dans son intégralité, l'homme est un être qui non seulement pense, mais qui d'abord imagine; un être qui, éveillé, est assailli par un monde d'images précises et qui, endormi, rêve dans une pénombre où se meuvent des formes inachevées, des formes qui se déplacent sans lois, des formes qui se déforment sans fin.[66]

Precisamente, nuestra reflexión nos lleva a concluir que Descartes se sale de la filosofía tradicional para encarnar este modelo del filósofo contemporáneo.

La filosofía de Descartes nace del filósofo que ha sabido *escuchar su voz interior*.

Escuchar su voz interior le ha llevado a habitar la escucha del silencio musical de los campos; a vivir el silencio de la soledad atenta, a recoger los frutos de la lentitud del reposo.

Ahí, en la libertad íntima de ese cielo sereno, irrumpe con la fuerza del relámpago, la experiencia radical, la intuición del *cogito* que se vive con la intensidad inusitada del instante.

Es el acto repentino de ver la luz que brota en un instante.

En ese mismo rincón luminoso del espíritu, Descartes-maduro encuentra que ese minúsculo ser instantáneo de luz transgrede su propio límite, deja su ensimismamiento y sale de sí.

---

66 G. Bachelard, *Causeries*, p. 90.

En ese mismo rincón luminoso del espíritu el hombre se descubre en su hábitat natural, en el paisaje que lo constituye. Así, entre los cuatro elementos —fuego, agua, aire, tierra—, entre los astros y los cielos, *llega a ser el que es: un ser cósmico.*

En fin, Descartes es un filósofo, pero mucho más que esto, es un sabio.

Filosofía y filosofar[1]

Yo no enseño filosofía, sino que enseño a filosofar.
Kant

Hegel responde con una clara metáfora: "No se enseña carpintería, sino que se enseña a hacer una mesa, un ropero, un banco...".

Pienso que, en sus justos términos, para poder filosofar, en sentido riguroso y con fundamento, es necesario saber filosofía.

El "otro" filosofar es el de las opiniones casuales, a-metódicas, acríticas, el opinar sin base rigurosa de conocimientos adquiridos por largos años de trabajo, estudio, investigación: charlas de café. Así surgen discusiones que no llevan a ninguna parte, con base en ocurrencias. El mismo Hegel afirma que "para poder refutar es necesario primero comprender".

Reivindico la metáfora de Wittgenstein: "[...] es preciso subir por la escalera, y luego arrojarla".

En sus movimientos básicos, *el filosofar hacia sí* es re-flexionar (en sentido literal, corporal), pensar, "rumiar", metáfora de Nietzsche.

El filosofar hacia otro, en su excelencia fructífera, es *dialogar*.

El diálogo implica diferencias, pero, sobre todo, una actitud ética de respeto al otro.

¿En qué consiste?

En la apertura de espíritu, es decir, en el respeto a las diferencias, las contradicciones, ecuanimidad, escucha, tolerancia.

El diálogo es la verdadera *paideia*. *Paideia* que son los latidos del filosofar, en el seno de la vida filosófica.[2]

Pero apertura de espíritu, respeto a las diferencias, las contradicciones, ecuanimidad, tolerancia, escucha, *paideia*, en ello consiste

---

[1] Mercosur. Atlántida, 15 de noviembre de 2011.

[2] María Noel Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer.*

el máximo diálogo platónico: el del alma consigo misma. Respeto al otro y a sí mismo.

En este terreno arraiga *mi perspectiva filosófica*, actitud de vida, compromiso con la vida de lo humano, en cuanto especie.

Mi perspectiva filosófica es compromiso con la vida digna de la especie humana.

Ella se llama: filosofía de la imaginación, de los imaginarios, en el tejido orgánico del ser humano integral: en cuanto especie biológico-social, corporal, espiritual o mental.

Más aun, en cuanto especie cósmica.

Mi perspectiva pretende y reivindica el diálogo. No nace para censurar, frustrar, castrar, luchar y derrotar. No es una batalla de argumentos ni una batalla de ideas, ni ninguna otra batalla imaginable. No se trata de coronar vencedores y de humillar vencidos. Se trata de incorporar perspectivas, tomar en cuenta complejidades. No caer en simplificaciones unilaterales, en los vazferreirianos "sofismas de falsa oposición", cuando las perspectivas filosóficas en general, son complementarias. Es decir, se enriquecen unas con otras, tienen "vasos comunicantes" (retomando la expresión de André Breton) entre ellas, así como con las ciencias y las artes.

La filosofía de la imaginación que propongo desde 1975, e introduje en México a partir de mi libro *Filosofía de la imaginación* hasta la fecha, vive en armonía con todas las funciones psíquicas, no excluye a ninguna, y con todas las áreas de la creación humana.[3]

Tesis. Pongo énfasis en la imaginación humana como clave para comprender esta especie peculiarmente compleja, razón por lo cual forjé una noción del hombre como *homo imaginans.*

De las infinitas singularidades únicas, las clases o grupos, lo general, lo universal. De todos los relativismos posibles, espacio-temporales, a unas funciones universales, el conjunto rico y complejo de las operaciones de la imaginación humana, de imaginar, que portan imágenes primordiales, constituyentes de nuestra especie psico-biológico-social, como especie cósmica.

En la complejidad de este marco, es posible enfocar, iluminar sólo un punto aparentemente simple, o ínfimo, extremadamente

[3] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación.*

complejo e inabarcable: *el papel de la imaginación en la construcción de la identidad latinoamericana.*

Esta referencia hace alusión a mi artículo "Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana".[4]

Los trabajos de la imaginación cuyo alcance recorre los límites del continente, son interesantes, necesarios, pero aún parciales.

Es ésta una corta mirada.

Suele afirmarse que Uruguay, América Latina, tiene una "corta historia".

Corta no es la historia, sino la mirada.

Es preciso insertar esa historia, y esas historias, importantísimos doscientos años, que celebro calurosamente, por significar que unos seres humanos fueron capaces de ponerse de pie en sentido sociocultural. Sin embargo, esos doscientos años en la historia de la especie humana son poco más que nada.

Ahí está la larga prehistoria en nuestro continente, poblado desde muy temprano —quizá es incierto, y asombrosamente variable— 14 000 a 16 000 años. Quizá menos; otros hablan de 8 000, otros de 4 000, otros de 2 000.

Las pruebas irrefutables, además del carbono 14 y otras, son las imágenes pintadas o grabadas en grandes bloques de granito gris en las orillas del arroyo Chamangá, o en la Patagonia argentina, en el hoy Brasil, Perú, etcétera.

Huellas indiscutibles de esta especie imaginante, que contienen símbolos, figuras geométricas, algunas figuras humanas, testimonios en imágenes pétreas, aquí en Uruguay; o la impronta simbólica de innumerables manos en la Patagonia, entre muchas más en nuestra América.

Pero, además, implica la plasmación de la imaginación humana en imaginarios; sin enfrascarnos en una discusión condenada de antemano a abortar, acerca de cuál era el uso, la finalidad.

Es posible coincidir en que, indudablemente, dejan aflorar un registro humano por excelencia: *el registro estético.* Quizá estético-religioso. Son una huella de una refinada sensibilidad imaginante.

---

[4] M. N. Lapoujade, "Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana", *Revista de Filosofía.*

El desconocimiento de su sentido, de su verdad, no la afecta en absoluto, es absolutamente prescindible. Valen como tales.

Si retrocedemos un poco más en los tiempos cósmicos, la Gruta del Palacio, formación de setenta millones de años, de las pocas que se han encontrado en el mundo, también está en la "corta historia" del nombre Uruguay. Marcan la historia de la especie en estas latitudes.

Breve referencia nuestro *hábitat* que cambia radicalmente la perspectiva de todo lo que pensamos, las escalas de valores, en general, distorsionadas; nos impulsa a apretar filas, debería llamarnos a la solidaridad al sabernos poco más que nada, al respeto al otro en sus diferencias y a la tolerancia. Tomar conciencia de nuestro *entorno,* nuestro *Umwelt*, el mundo circundante, pone de manifiesto la condición humana, la necesidad de procurar por todos los medios una vida digna y libre para todos.

A los efectos de no prolongar este texto, me remito a mi artículo "De la nature sauvage aux catastrophes".[5]

Los filósofos olvidan con asombrosa frecuencia que *nuestro hábitat es nuestro planeta, en un mínimo sistema solar, en una galaxia, en el cosmos*.

[5] M. N. Lapoujade, "De la nature suvage aux catastrophes", en *L'imaginaire des catastrophes*.

Capítulo 2

LA FILOSOFÍA DE LA IMAGINACIÓN

El lenguaje: aproximación acerca de la naturaleza e hipótesis acerca del origen

Observaciones preliminares

1) Todo trabajo se realiza desde una perspectiva personal; inevitablemente. Ello condiciona nuestras preguntas y, por ende, lo que la realidad estudiada nos responde.

2) *Propósito.* El tema nos ubica en el plano de lo hipotético preponderantemente. No por ello debemos abandonarlo (como lo indica que se ha hecho la escasa bibliografía correspondiente). El hecho de considerarlo hipotético, escurridizo, de difícil comprobación, y abstracto, lleva a abandonarlo. Se me ocurre, es como la actitud de aquel que ante un accidente sangriento huye por no enfrentarse con una situación penosa. Cuando la actitud debería ser, tanto en el ejemplo como en nuestro caso, exactamente la contraria. Debe estar signada por la preocupación y atención más insistente.

El presente trabajo tiene el propósito de ser un llamado de atención sobre un tema harto frecuentemente soslayado.

Introducción

1) *El título.* No responde al azar. Responde al plano en el que se sitúa el trabajo. Las expresiones "aproximación" e "hipótesis" concentran esa situación.

2) *El tema.* Es la respuesta a ciertas interrogantes que condicionan la plausibilidad del asunto.

a) ¿Qué *entendemos* por lenguaje? (Obsérvese que no dice: qué *es*...).

b) ¿Qué *hipótesis* acerca del origen pueden arrojar cierta luz sobre el lenguaje tal y como lo observamos hoy? (Que es muy distinto de preguntar: cuál es el origen).

3) *Consideración metodológica.* La vía que escogemos ha de ser conforme con nuestro propósito. En consecuencia, nuestra actitud será la

de dejar planteados los problemas. Tanto los más medulares como los más próximos, aunque colaterales, que se van presentando en el desarrollo del tema.

Hacia el final, en las conclusiones, aventuramos un enfoque más comprometido.

Análisis del tema

I. Primera pregunta

1. ¿Hay alguna razón para plantear en primer lugar el problema de la naturaleza y luego el del origen?

¿Por qué este orden de prioridad y no el contrario?

El razonamiento es bidireccional:

a) En rigor, es posible observar, analizar el origen de "algo", sólo en tanto ya de antemano somos capaces de encontrar ese "algo", esto es, de discriminarlo, individualizarlo. Pero esto, a su vez, exige un conocimiento más o menos lato acerca de la naturaleza de ese fenómeno, en nuestro caso, el lenguaje. Pues, ¿cómo estudiar el origen de algo si no sabemos qué es aquello de lo cual queremos indagar el origen?

b) Aun se impone la pregunta en sentido contrario. Para lograr un conocimiento más exacto acerca de la naturaleza de "algo", es preciso observarlo, analizarlo. No solamente en el estadio actual, sino también en sus etapas primitivas; indagar en su posible origen. Muchos de sus rasgos originarios suelen proyectarse hasta el presente, constituyendo, en consecuencia, aspectos constantes de su naturaleza.

Conclusión. Por todo esto, debemos concluir que:

a) Teóricamente estamos ante una consideración aporética.

No se pueden determinar prioridades entre ambos, parecería hay una relación dialéctica, que podríamos representar así:

Naturaleza → origen

b) El respeto de un orden determinado responde a una necesidad exclusivamente metodológica.

2) Preguntamos, a su vez: ¿tiene sentido plantearse la pregunta por la prioridad?

Seguramente sí, en cuanto cumple una función denotativa. Torna patente la intimidad del vínculo recíproco entre ambos problemas. Esto no será un hecho, no obstante, hasta que se logre una postura adecuada. No se ha logrado hasta hoy, en gran parte, pues las teorías acerca del origen representan enormes construcciones racionales apriorísticas.

II. ¿Qué entendemos por "naturaleza"?

Este nuevo paso también constituye el tema de una larga polémica. No entenderemos aquí —como es frecuente— naturaleza en el sentido de esencia.

Le daremos el sentido del conjunto de todas las características (más) constantes, que permiten diferenciar el lenguaje de otros fenómenos.

Pretender algo más resultaría utópico.

III. Lenguaje

1) Situación

¿Podemos hablar de "situar" el lenguaje? Sin duda, sí, en un sentido. ¿Por qué? Pues todo fenómeno es lo relevante respecto de un fondo.

¿Dónde situar al lenguaje?

Por un lado, es obvio que el lenguaje no es un fenómeno que aparece aislado. Avancemos: aparece con un conjunto de fenómenos, cuya totalidad conforme un "fenómeno" más extenso que llamamos "lo humano". Por otro lado, la cultura es una manifestación (o conjunto de tales) de lo humano. Por ende, iremos al encuentro de lo humano, allí donde se manifiesta, esto es, en la cultura.

Conclusión. La única manera auténtica, natural, de encontrarlo es en la cultura.

Podemos representarlo gráficamente del siguiente modo:

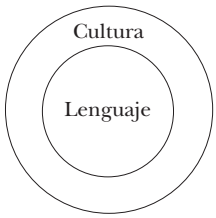


Fig. 1

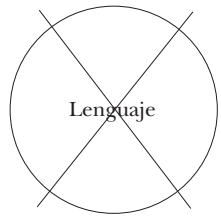


Fig. 2

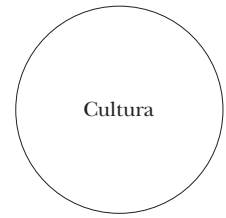


Fig.3

Figura 2: imposible.

Figura 3: ¿es posible una cultura sin lenguaje? Me limito a dejar planteado este espinoso problema.

Aclaración. La expresión "ir al encuentro" no debe engañarnos, pues apuntan con acierto Beals y Hoijer: "un lenguaje como una cultura no puede ser observado *directamente*".[1]

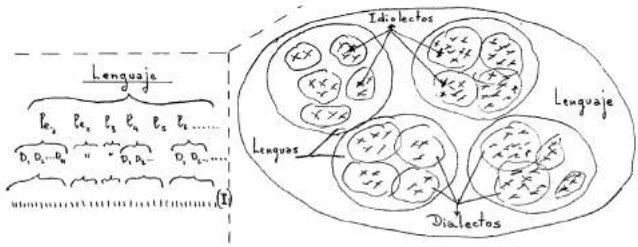
Esto significa que el investigador sólo puede observar, recoger, en forma inmediata, lo que cada uno de los miembros de una comunidad dada le dice, pero no el lenguaje en general.

Esta afirmación deja entrever varios problemas que pueden suscitarse si no se tiene en cuenta cierta diversidad de conceptos.

2) Deslinde de conceptos

a) Al término lenguaje —no obstante haber recibido las más diversas connotaciones— le damos un sentido lato: el conjunto de sus rasgos comunes en sus más diversas manifestaciones humanas.

Por tanto, su extensión abarca tanto las lenguas como los dialectos y los idiolectos. Un posible esquema:



b) Una precisión. Hasta ahora caracterizado el lenguaje como fenómeno. Creo que podemos continuar manejando este término, a condición de tener presente que el lenguaje es una abstracción, y no un hecho concreto. Solamente en el caso del idiolecto podría hablarse de algo concreto. Aun así, prefiero no entrar en ello, pues tiene detrás el fantasma del problema de lo concreto y lo abstracto, que no es poco decir.

---

[1] Ralph L. Beals y Harry Hoijer, *An Introduction to Anthropology*. [N. del E.: Las cursivas son de la autora].

c) Lengua y habla. "Al lenguaje le es inherente esta dualidad de momentos: lengua constituida, habla actual".[2]

- Definición y características

La distinción encuentra su punto de partida en Saussure, pero no ha sido determinada con rigurosidad en su obra.

Saussure dice que la lengua es, al mismo tiempo, condición y producto del habla. *Condición* significa que, sin saber una lengua, no es posible hablar. *Producto* significa que podemos decir que conocemos una lengua (inglés, francés, alemán...) por recordar actos concretos de habla.

La lengua aparece como social, esencial, y como producto, como una resultante registrada. Por tanto, es el sistema que se da en *una* sociedad y *una* cultura.

El habla aparece como: individual, accidental; es un acto, un proceso sujeto a la voluntad de cada hablante. Es el acto concreto de hablar. Los continuadores de Saussure buscan una definición rigurosa, exacta, de ambos momentos, pero sin encontrar acuerdo entre ellos, quizá a causa de haber interpretado de muy diversas maneras la dualidad saussuriana.

Un problema surge cuando se trata de incluir un hecho concreto en una de las clases. Tal es el caso (sólo menciono el problema) de la discusión acerca de la *oración* a este respecto.

Saussure vio —parece— esta dualidad de momentos más bien como una dificultad a entender. Gardiner la cambia de signo. Se torna la pauta de fecundidad del lenguaje mismo.

En *The Theory of Speech and Language*, da Gardiner su concepción. Su definición de la lengua: "es el acervo de material lingüístico que cada uno posee con anterioridad a todo acto de habla".

Esto no significa sino que la lengua es el conjunto de todo aquello que plasma (y, por ende, posibilita) el acuerdo lingüístico entre los hablantes. Es lo constituido e institucionalizado.

Es la resultante que encierra el "saber" lingüístico.

Este análisis despliega el sentido de su expresión: "acervo de material lingüístico".

Queda algo aún. Dice "con anterioridad...".

---

[2] Heymann, "El significado antropológico del lenguaje", *Puente*.

Con esto debemos ser cautos.

- En un sentido creo que es cierto. En el siguiente: no es posible hablar sin conocer una lengua. Por ejemplo, si a mí, ahora, alguien me dice que le hable en japonés, no podré hacerlo. Fisiológica y psicológicamente me encuentro capacitada para lograr un "acto de habla", pero no podré ofrecerlo si previamente no conozco la lengua en que ese acto devendrá tal.
- En otro sentido, creo, no es tan sencillo. Más, ofrece enormes riesgos. Se impone una interrogante: ¿es posible que exista la lengua sin el habla y viceversa?

Este problema (análogamente a otro ya mencionado) es un aspecto de un problema más general: el problema de lo concreto y lo abstracto. En mi opinión, es una relación dialéctica la que existe entre ambos. Cada uno es lo que es, en función del otro. Lo concreto sólo puede ser tal en función de lo abstracto y viceversa. Esta apreciación se basa en el siguiente razonamiento:

¿Es posible *encontrar* un "acto de habla" (concreto) —digamos así— en ninguna lengua (abstracto)? La pregunta patentiza el absurdo.

Incluso, veamos: ¿es posible encontrar alguna lengua que no se manifieste absolutamente en "actos de habla"? En consecuencia, me inclino a pensar que necesariamente *se den* juntos, o no se da ninguno. En todo lo expuesto, me baso para calificar de riesgosa, por lo ambigua, la expresión de Gardiner en este momento.

El otro polo de la relación, dijimos, es el habla. ¿Qué se entiende por tal? Gardiner responde: "es la actividad momentánea históricamente única, en que se emplean las palabras".[3]

¿Cuándo encontrar el habla? Cada vez que el hablante dice algo. Es un acto, un proceso. Tiene carácter instrumental. Es infinitamente variante.

Aclaraciones

- Una va por cuenta de Gardiner: "[...] la lengua se emplea en el habla y existe principalmente en vista de esa finalidad".

[3] Alan H. Gardiner, *The Theory of Speech and Language.*

- Otra, por parte de Bally. Me limito a citarla. Dice Bally: "[...] como a veces se suele entender por habla las modificaciones que los hablantes hacen sufrir a la lengua, vamos a precisar nuestro concepto diciendo que aquí habla designa el funcionamiento *puro y simple* de la lengua [...]".[4]

Conclusión. El habla palpita en la experiencia de la comunicación lingüística cotidiana. De ella vive.

La lengua es algo así como el trasfondo que posibilita la relevancia de las figuras (habla), y por ende, su discriminación, reconocimiento y aprehensión comprensiva. Ésta es su función primordial. Esto es, posibilitar la comprensión, inteligibilidad de los actos de habla, en tanto se hallan respaldados por la lengua que asegura el acuerdo entre los hablantes.

Definición del lenguaje

Establecida la anterior discriminación conceptual, intentemos una definición del lenguaje.

Pero veamos: ¿es posible *una* definición?

Creo que *no*, por múltiples razones. Vayan algunas:

En cuanto al autor:

- Está condicionado por un espacio (país, localidad, lugar...).
- Por el tiempo (época...).
- Por la orientación a la que responde. Es inevitable. Todo creador, hasta el más original, responde o continúa a alguien y/o alguna orientación.
- Está condicionado, además, por el sello personal que cada uno impone. Digamos así: no todos los individuos de una *misma* corriente interpretan y subrayan del mismo modo aspectos de la concepción común a todos.

En cuanto al lenguaje: por su riqueza y complejidad, elimina la posibilidad de una definición única, y por ende, completa.

Por estas razones, solamente creo posibles algunas definiciones aproximativas.

---

[4] *El lenguaje y la vida*, pp. 126-127.

Puntualización básica

Es buena la formulación de Beals y Hoijer: "el lenguaje como la cultura de la cual es parte es una *abstracción*, derivada de la observación y análisis de la conducta humana".[5]

Sobre ella se basa todo lo que luego podamos agregar.

Denotación de su ámbito

El lenguaje "constituye un sistema de signos".[6]

De aquí subrayamos dos pautas:

- Es un "sistema". Esto es, un conjunto cuyos miembros están ordenados y estructurados.
- Su contenido son "signos". Aquí se centra la dificultad, en tanto existen signos que no son del lenguaje.

Denotación de su función

Digamos con Bally: "el lenguaje está simplemente al servicio de la vida, y no de la vida de unos pocos, sino la de todos y en todas sus manifestaciones: su función es biológica y social".[7]

Definición estricta. Análisis de la concepción de Sapir

El capítulo de Sapir, correspondiente al tema, es muy denso. Su análisis requiere su desglosamiento para poder captar su dinámica interna.

Comienza por establecer una diferencia entre la adquisición del habla y, por ejemplo, el aprender a caminar. Éste es un caso de una función biológica inherente al hombre.

De la comprensión se extraen conclusiones:

- El habla es una actividad humana que varía sin límites precisos en los diversos grupos sociales.
- Es una herencia histórica del grupo.
- Es producto de un hábito social y, por tanto, su función es adquirida, cultural.
- Es un sistema convencional de símbolos.

---

5 *Op. cit.*

6 Joseph Vendryès, *El lenguaje. Introducción lingüística a la historia*, p. 81.

7 *Op. cit.*, p. 20.

Respecto de este punto, cabe señalar que utiliza "habla" y "lengua" indiscriminadamente. Por momentos parece referirse sobre todo al habla, en otros, a la lengua.

Un segundo paso es un rechazo de las posturas corrientes de considerar al lenguaje como una base instintiva. Por ejemplo, si alguien bajo una intensa emoción o dolor emite sonidos lingüísticos, pueden interpretarse como indicadores de la misma. Las rechaza como pseudocomunicaciones. ¿Cómo interpretarlos? Sapir, también Hockett, dan una respuesta —creo— adecuada. No son índices de la emoción o dolor, sino una continuidad biológica de la misma. Son parte de ese fenómeno. A lo cual agregamos: no son simbólicas ni se dirigen a nadie. Este pensamiento de Sapir apunta a demostrar que si bien todo lo que tiene significación es señal para un receptor "x", con ello no avanzamos en el intento de dilucidación de lo peculiarmente humano. Ésta es —en mi opinión— la conclusión que está allí contenida.

Enseguida roza, llevado por lo anterior, el problema del origen, para rechazar la teoría de las interjecciones y de las onomatopeyas.

Habiendo despejado el campo, da su definición del lenguaje: "El lenguaje es un método exclusivamente humano, y no instintivo de comunicar ideas, emociones y deseos, por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada".[8]

- Es un método. Esto es, es una vía, un medio. En consecuencia, conduce a algún fin.
- Es específico del fenómeno humano. Todo lo que puede darse en otros seres, aunque sea una vía, aunque sirva para la comunicación, no es lenguaje, pues carece de otros rasgos que ya veremos.
- No responde a un instinto (lo vimos antes).
- Es teleológico. Apunta al logro de la *comunicación* entre los seres.
- Es una comunicación intencional, voluntariamente producida por los hablantes.
- Utiliza como vehículo un sistema de símbolos. Esto es, de representantes de los diversos elementos de la experien-

[8] Edward Sapir, "Capítulo I", *El lenguaje*, p. 14.

cia. Son ellos quienes simplifican y generalizan la infinita multiplicidad de toda la experiencia de los objetos y sus relaciones.

Aclaración. Los símbolos son tales no respecto de hechos concretos individuales, trozos de experiencias aisladas, sino que representan clases, tipos definidos de experiencia, y esto asegura la posibilidad misma de la comunicación lograda. No hay comunicación posible sino de lo común, de lo social. Sólo es posible si los hechos por transmitir forman parte de clases más vastas reconocidas por todos los miembros del grupo.

¿Conclusión? El símbolo lingüístico es símbolo de un concepto, de la clase que forman determinados individuos.

Por ejemplo: la palabra "casa" (para seguir el ejemplo de Sapir) es el símbolo no de la casa concreta, sino del concepto "casa". (Lo veremos en más detalle cuando veamos características del lenguaje).

Surge, entonces, otra cuestión, que por sí sola constituye un profundo problema que merecería todo un trabajo (y mucho más) para sí. Limitémonos a plantearlo.

¿Es posible el pensamiento sin el habla? O bien, ¿son sólo dos facetas de un mismo fenómeno?

Sapir se inclina a considerar que es "ilusorio" creer que se puede pensar y razonar sin necesidad de palabras. Concluye: "no debemos imaginar que un sistema bien desarrollado de símbolos lingüísticos haya podido elaborarse con anterioridad a la génesis de conceptos claramente definidos y a la utilización de los conceptos o sea el pensamiento".[9]

Comparto su posición en muchos aspectos. Creo posiblemente haya habido una influencia recíproca que redundó en una estimulación y perfeccionamiento mutuo. Podemos decir, llevando más allá estas ideas, que así como no hay emoción que en cierta medida no comporte alguna forma de expresión emocional, así, no hay pensamiento que no se manifieste en alguna forma de habla. Más aún, desde el punto de vista psicológico, introspectivamente todos hemos comprobado que llegamos a conocer con nitidez el pensa-

[9] *Op. cit.*, p. 24.

miento que está naciendo en nosotros cuando logramos plasmarlo en palabras que conduzcan a una comunicación efectiva.

En última instancia, la posición pende de la posición que a su vez sustentemos respecto de lo que es el pensamiento, de la extensión que le demos a este concepto. Si llegamos a sustentar (como ha hecho, por ejemplo, Mead) que "el proceso o actividad de pensar es una conversación efectuada por el individuo entre él mismo y el otro generalizado [...]",[10] si, por ende, aun el pensamiento silencioso, el proceso de pensar está condicionado por la relación social, y en última instancia es una internalización de esa relación, entonces no podrá expresarse sino con actos de habla.

Podemos resumir lo dicho en una formulación esquemática. El pensamiento es algo como la búsqueda de la palabra. Tomo, a modo de ilustración, un aporte muy interesante de Leenhardt.

El canaco no distingue entre "palabra" y "pensamiento". Por ejemplo, ante un problema, se busca una solución. El canaco dice: "hay una palabra para mí", con lo cual quiere significar: "pienso una cosa".

Podría suceder que se interpele a un hombre, y en ese momento esté vacío de pensamiento. Entonces, responderá: "no pienso ninguna palabra".[11]

Para decir que no tiene palabra, emplea el verbo *tenexai*, que significa "pensar". El pensamiento no tiene consistencia en tanto no es fijado, formulado, circunscrito.

Quizá podríamos expresarlo con esta imagen: el pensamiento solo, aislado (que es, por otra parte, una abstracción), sería una realidad informe. Por otro lado, tenemos las "voces" (así, en general), que también resultan —por así decir— amorfas, estériles, y aun arbitrarias. La fecundidad de ambos se plasma en su interrelación. Sólo dándose juntos devienen momentos discriminables. Sólo su mutuo contacto posibilita —paradojalmente— su recíproca "forma". Su fusión posibilita la separación, y ésta, a su vez, la relación.

Conclusión. El pleno sentido de cada uno —creo— sólo se alcanza en el determinarse recíproco. Pero un determinante que se procesa; esto es, se verifica en un equilibrio dinámico constante.

---

[10] George H. Mead, *Espíritu, persona y sociedad*, p. 272.
[11] Maurice Leenhardt, *Do Kamo*, p. 184.

Todo lo anterior es, quizá, la base sobre la que descansan los procesos que Sapir llama "de transferencia". Consisten, precisamente, en una traslación del simbolismo del habla a otros términos. De tal modo que los elementos del nuevo sistema se corresponden con los del sistema originario. "Así —dice Sapir—, el lenguaje escrito equivale punto por punto a ese modo inicial que es el lenguaje hablado".[12] Las formas escritas son símbolos de las habladas: símbolos de símbolos.

La conclusión que puede extraerse es que son transferencias directas o indirectas del simbolismo del lenguaje. Todo ello nos muestra que en el lenguaje juegan un rol importante la clasificación, la fijación de formas y el establecimiento de relaciones entre conceptos.[13] El hombre —según parece— es el único ser capaz de comunicarse mediante símbolos. Ello podría llevar a sostener que es posible que ninguna cultura haya existido sin lenguaje, ya que un prerrequisito de la cultura es, precisamente, simbolizar.

Todo esto nos conduce a preguntarnos por la antigüedad del lenguaje.

III. Antigüedad del lenguaje

Tomando en cuenta:

– Que un prerrequisito de la cultura es la posibilidad de simbolizar.

– La enorme multiplicidad de lenguas modernas.

– El hecho de que las lenguas conocidas (antiguas o modernas) estén, por lo general, desarrolladas culturalmente, debemos concluir *que el origen es incuestionablemente remoto.*

Por ello, han podido surgir discusiones. Algunos sugieren que el lenguaje es tan antiguo como cualquier otro aspecto de la cultura.

No obstante —señalan Beals y Hoijer—, recientes descubrimientos arqueológicos parecen sugerir que ciertos aspectos de la cultura precedieron al lenguaje.

Es muy difícil —por lo menos en el presente— poder dar una posición concluyente, entre otras, por una razón muy interesante.

---

[12] *Op. cit.*, p. 27.

[13] *Ibidem*, p. 30.

Beals y Hoijer la formulan aproximadamente así: la lengua hablada no deja rastros en los depósitos arqueológicos, en tanto la lengua escrita aparece mucho más tardíamente.

IV. Hipótesis acerca del origen

Precisión. Es tarea totalmente inútil pasar revista a todas (o a la mayoría) de las posibles hipótesis. Los datos son paupérrimos (si no nulos), de modo que en este campo es frecuente que las hipótesis se tornen meras conjeturas. Es mucho lo que se ha escrito, poco lo rigurosamente fundamentado.

¿Qué se entiende por origen? Révész da —en mi opinión— una correcta connotación al concepto. Puede entenderse la "toma de forma por la materia" (de que se trate). La "forma primitiva de determinada realidad".[14]

Planteamiento del problema

Por razones antes expuestas (punto III, por ejemplo), la pregunta por el *cuándo* no nos permite avanzar, no es fecunda, por tanto, la desechamos.

La interrogante por el *cómo* es —creo— operante.

¿*Cómo* fue posible el tránsito del sistema comunicativo no humano, al lenguaje?

En otras palabras, ¿qué hizo posible esa evolución?

Breve mención de diversas concepciones

Hipótesis de las onomatopeyas. Esta teoría considera que el aparato formal del lenguaje proviene de una fuente onomatopéyica. Según Sapir, las onomatopeyas son también creaciones del espíritu humano, al igual que otros elementos del lenguaje. "No brotan directamente de la naturaleza, son sugeridas por ella y juegan con ella".[15]

La teoría onomatopéyica puede ser objetada (aun rechazada, como el caso de Sapir), alegando, entre otros: que fue imposible de demostrar, y aun poco razonable de suponer.

---

[14] Géza Révész, *Origine et préhistoire du langage*, p. 17.

[15] *Op. cit.*, p. 13.

Hipótesis del origen interjeccional. Es otra teoría incomprobable. Sapir rechaza el origen instintivo del lenguaje, aun basándose en las interjecciones, pues considera que en rigor no son instintivas. Son "fijaciones convencionales de sonidos culturales".[16]

Teoría del "contacto": Révész. Según ella, el lenguaje responde a una necesidad de contacto, principalmente intelectual, pero no exclusivamente, en tanto abarca las necesidades más primitivas de contacto emocional y de copresencia espacial.

¿Qué entiende Révész por *contacto*?

Se puede definir el contacto como una "relación entre individuos de la misma especie o de especies diferentes, relación necesaria físicamente, formando parte del conjunto de las necesidades físicas y transmitidas por atavismo".[17]

Del estudio de esta necesidad de contacto debe partir el estudio del origen y evolución de las diversas formas de comunicación, incluido el lenguaje. El contacto psíquico es pauta principal.

La pregunta a formularse no es si el contacto psíquico puede considerarse como un estadio anterior al lenguaje. La interrogante es: "¿hubiera podido existir el lenguaje sin contacto psíquico?".[18]

La respuesta es negativa. Es inconcebible que la necesidad de contacto verbal no esté respaldada por una unión psicológica de los interlocutores.

El lenguaje —en esta teoría— no aparece sino como una forma peculiar de contacto.

El fin último de la necesidad de comunicación es un contacto mental. Pero no el contacto interindividual, sino el contacto de cada individuo con la mentalidad colectiva (común) a través del otro concreto. Para decirlo con Mead: con el "otro generalizado".

En cuanto a la evolución de las formas contactuales, Révész presenta la teoría de los tres escalones: el grito, la apelación, la palabra. La teoría puede presentar, en general, cierto interés. Como se dice en la reseña, por tratar con preocupación la conducta vocal y las señales corporales.

---

16 *Idem.*
17 *Op. cit.*, p. 140.
18 *Ibidem*, p. 149.

Por otra parte, su carácter tan peculiar de hundir sus raíces en los más diversos campos: desde la paleontología humana, la historia lingüística, la tipología, el aprendizaje en los niños, etcétera, pueden ser fuente de interés. No obstante todo ello, no hay que exagerar su valor.

V. Análisis descriptivo del lenguaje

En cuanto a las primeras características, seguiremos aproximadamente a Hockett, en su trabajo *El origen del habla.*

Adelantamos desde ya nuestro juicio. Seguimos el artículo, pues nos parece correcto, acertado en la caracterización, y punto.

Las teorías sobre el origen las hemos puesto entre paréntesis por su carácter hipotético, a priori. Sin embargo, quizá a causa de ello, resultan en alto grado creadoras.

Con Hockett, en cierto sentido, sucede lo contrario respecto de este punto. La reunión de las características es atinada, incluso observable (lo cual es una ventaja), pero no ofrece, en rigor, enfoques sorprendentes o sutiles (lo cual es una desventaja).

Dejo abierta la posibilidad de decisión acerca del mayor peso de una u otra.

1) Vía vocal-auditiva. Es pertinente subrayarlo, pues existen, en los animales, otras formas de comunicación que utilizan otras vías (gestos, danzas de las abejas). Esta vía ofrece una ventaja: la mayor libertad, en dos sentidos.

- Permite ejercer otras actividades corporales (que no lo permiten, por ejemplo, los gestos), y así, simultáneamente, enviar comunicación. Esto en cuanto al emisor.
- En lo que respecta al receptor, implica también mayor libertad, en tanto puede captar el mensaje solamente a través de los órganos de la audición, sin necesidad de comprometer simultáneamente la visión, cuya libertad es imprescindible para la ejecución de otras tareas, corporales, por ejemplo.

2) Transmisión irradiada y recepción direccional. De aquí interesa agregar simplemente que es posible la localización de la señal, mediante el descubrimiento de la dirección.

3) Rápida desaparición. Se emite la señal, y al terminar la emisión, cesa. (No sucede así en el caso de la escritura).

4) Intercambiabilidad

$$R \rightleftarrows E$$

El sujeto puede ser emisor y receptor alternativamente. En otros casos, la comunicación es —digamos así— fija. En el caso de los movimientos del macho o la hembra en el cortejo de ciertos peces, ya que no pueden realizarse indistintamente.

5) Retroalimentación total. Importa en cuanto posibilita la internalización de la conducta comunicativa, lo cual desempeña un rol principal en el proceso del pensamiento.

6) Especialización. El mensaje es siempre tal, *para una situación particular*. En cambio, en otros animales —el mono, por ejemplo— emite un sonido. Supongamos que corresponde a *peligro*. Ante casos así, emitirá ese sonido, sin posibilidad de discriminar si es peligro por fuego, o por proximidad de precipicio, o de animal enemigo, etcétera.

7) Discontinuidad. No existe, entre los elementos del lenguaje, diferencia gradual. Son pautas discretas. Son un conjunto de piezas diversas e individualizables que se articulan de diversos modos y a diversos niveles. Por ejemplo, al decir *rombo* y *rompo*, la diferencia no es de grado, sino que son dos entidades discretas.

8) Desplazamiento. Esto alude a la peculiaridad del lenguaje: atañe al presente, pero puede desplegarse hacia el pasado y proyectarse.

Esta función (quizá más que otras) torna más patente la fusión con el resto de la vida psíquica. La efectiva realización de esta posibilidad, en un individuo dado, exige la normalidad de la memoria, de la atención, del raciocinio, de la inteligencia... Con ello, no quiero minimizar la importancia del factor psicológico en otros caracteres del lenguaje. Simplemente, en éste se torna muy manifiesto.

9) Semanticidad. En el lenguaje humano sus elementos "tienen como única función la de ser signos".

Es decir, intencionalmente se proponen significar algo.

No es así el caso de un perro jadeante, con la lengua afuera. Puede informar a otros perros o a otros hombres de cómo se siente, pero esa actitud responde a un peculiar estado biológico.

Esa señal es parte del hecho de que tiene calor, es un fenómeno concomitante más entre los muchos que permiten diagnosticar: *calor*. Aquí la transmisión de información es secundaria, colateral, involuntaria. Carece de semanticidad. (Este carácter es fundamental).

10) Productividad. Es otro de los caracteres cruciales. El lenguaje es *abierto*. Supone la posibilidad de nuevas construcciones. La posibilidad de inventar, con la sola condición de seguir las reglas de determinada lengua con la finalidad de permitir una comunicación eficaz.

La importancia de este carácter se subraya en los casos patológicos. Goldstein, en un estudio sobre la psicología del lenguaje, dice hacia el final:

> En vano el lenguaje del enfermo revela mucho saber, en vano es utilizable para actividades determinadas: carece totalmente de esa productividad que constituye la esencia más profunda del hombre y que en ninguna creación de la civilización se revela quizás con tanta evidencia como en la creación del lenguaje mismo.[19]

11) Transmisión tradicional. En el hombre encontramos la conjunción natura-nurtura.

a) Lo innato: es la capacidad e impulso para adquirir el lenguaje.

b) Lo adquirido: la adquisición, por el aprendizaje, de las convenciones, reglas, significados... particulares de cada lengua. (Nurtura).

En esto volvemos a Sapir. El lenguaje efectivo, realizado, no es innato, no es instintivo, sino adquirido, cultural.

El lenguaje hereditariamente es sólo una posibilidad. Su articulación se logra por aprendizaje.

Esto nos lleva a establecer *una precisión* con respecto a todas las lenguas, que consideramos muy importante.

Afirman Beals y Hoijer atinadamente: "Todas las lenguas tienen iguales potencialidades".

Potencialmente, las cualidades son iguales; actualmente, las diferencias son notables. ¿Por qué razón? "Los recursos de un voca-

[19] Kurt Goldstein, *El análisis de la afasia y el estudio de la esencia del lenguaje*, p. 210.

bulario no están determinados por la estructura del lenguaje, sino más bien por la matriz cultural en la cual el lenguaje existe". Y más adelante agregan: "una lengua tiene un vocabulario tan extenso y comprensivo como la cultura lo requiere". (Creo que esto no precisa aclaración).

Por otra parte, los sistemas simbólicos también son complejos, aun en aquellas lenguas en que *se supone* muy simple.

Cada comunidad tiene todo lo necesario para expresar lo que la cultura le exige, y en consecuencia, la eficiencia de la comunicación queda garantizada.

12) Doble articulación. Es ingenuo subrayar la importancia decisiva de este rasgo.

El lenguaje humano se da en dos niveles: el *fonológico* y el *morfosintáctico*.

a) Nivel fonológico. Aquí encontramos que cada lengua tiene un determinado número de fonemas. Un número reducido. Oscila aproximadamente entre 19 (hawaiano) y 55 o 56 (sánscrito clásico); normalmente, el número oscila entre 35 y 40.

Son unidades que dan —por así decir— como en un *stock* en la lengua. Aisladas, no tienen significado propio. Pero entran en una articulación, la articulación fonemática, que es la primera articulación del habla.

b) Nivel morfo-sintáctico (morfología, sintaxis, léxico). Tiene como rasgo dominante las enormes posibilidades de combinación casi ilimitada.

Surgen, entonces, las combinaciones de palabras que entran a formar conjuntos significativos completos. Ésta constituye la segunda articulación.

13) Arbitrariedad. El vínculo de los elementos significantes y los significados son arbitrarios.

Así —dice Hockett gráficamente—, la palabra "sal" no es salada ni granulada. El significante "perro" no es canino... Este hecho reporta la ventaja de *no fijar límites* en cuanto a lo que es posible de ser comunicado.

Por ello, es posible decir que el lenguaje es simbólico (y no icónico). Veamos. Una representación *directa* puede ser, por ejemplo, el dibujo de la lluvia.

Esta representación nos remite directamente al fenómeno.

Si emito esta secuencia [žuébe], será la representación simbólica. El lenguaje no consiste en un conjunto de voces que se asocian con un determinado objeto. Incluso, deja abierta la posibilidad de la no correspondencia efectiva con la realidad en el momento de emitida la señal, es decir, que la información sea falsa. Pero esto ya es un problema extralingüístico: es el problema de la validez e invalidez de la información. Importa señalarlo, pues este problema es plausible en virtud de esa separación de la voz y el objeto.

Es un hecho ya reconocido desde los sofistas (excepción hecha de Platón, recordar a Cratilo) y Aristóteles, cuando concluye que las cosas no tienen su nombre por naturaleza (*physei*), sino por convención (*thései*).

a) De aquí surge la posibilidad de que la palabra (en general) aparezca como algo exterior y accidental. Esta posibilidad es inherente al habla. Se torna patente en un fenómeno fácilmente constatable. Cuando el niño se enfrenta a esta posibilidad, expresada en su extrañeza ante el hecho de que la "mesa" se llame "mesa", y la "silla", "silla"... comienza a distorsionar las palabras, a intercambiarlas, a jugar con ellas; e incluso, suelen llegar a acuerdo con otros niños para utilizar palabras "claves", cuyo significado sólo ellos conocen. Es un fenómeno muy común. ¿A qué se debe? Creo que su causa no es otra que cierta comprensión intuitiva, inconsciente, de la contingencia de esa relación: palabra-objeto.

b)Por el mismo carácter se revela aun otro aspecto peculiar del lenguaje. La *posibilidad de pasar del lenguaje* (entendido aquí como lenguaje de objeto), *al metalenguaje* (esto es, lenguaje del lenguaje).

Es otro problema a dejar solamente bosquejado, pero que, es obvio, podría ser tema de análisis muy extensos.

Si digo "mesa", estamos en el primer plano. Si decimos "'mesa' es un sustantivo", hemos pasado a otro nivel. Ya no nos referimos más al objeto "mesa", sino a la palabra "mesa". Es lenguaje del

lenguaje, esto es, metalenguaje. Un rasgo del lenguaje es, precisamente, su posibilidad de pasar al metalenguaje; en otras palabras, a hablar de sí mismo.

La posibilidad que tiene el lenguaje de pasar al metalenguaje, le abre la posibilidad de explicarse a sí mismo, y con ello, consecuencias insospechables en cuanto a su proyección a otros campos que trascienden el de la lingüística estricta (la antropología, la filosofía, la psicología...).

VI. Conclusión

Observación. Esta perspectiva final es una reinterpretación de algunos de los aspectos analizados, articulándolos en una concepción global del lenguaje, integrándolos a su vez en miras más generales en las cuales adquiere pleno sentido.

Es posible hablar acerca de "lo humano" desde el momento en que el hombre se emancipa del mundo. Desde el momento en que se torna un elemento discriminable de la *physis* (en el sentido originario griego), que él integra.

Rilke lo ha visto en toda su profundidad. Ha dicho en alguna parte de su obra (que no ubico en este momento): lo que diferencia al hombre del animal y del niño es un *en* o un *ante* que condensa todas las diferencias posibles.

El niño y el animal están *en el mundo*, sumidos, incrustados en él. Son un elemento más del todo, se encuentran en una fusión originaria, en aquello que los griegos vivieron como *physis* originariamente.

El hombre se sitúa *ante el mundo*, se desprende de él, y lo observa. Lo ha objetivado, lo contempla, lo analiza y actúa sobre él para transformarlo. Es el momento en que comienza a apuntar la diferencia: *naturaleza humana*, en oposición a *naturaleza*, que se torna sinónimo de naturaleza física exterior. Es el momento en que comienza a tener sentido y vigencia la dicotomía sujeto-objeto.

Pero, ¿cómo actuar sobre el mundo, cómo transformarlo?

El *instrumento* determina la realización efectiva de lo que el pensamiento ha logrado. El hombre posee instrumentos naturales, también otros animales (dientes, pies, manos, etcétera). El rol que ha jugado la mano ha sido ampliamente subrayado.

Lo estrictamente determinante ha sido el momento en que el objeto se torna instrumento. Y decimos "se torna" para señalar un hecho: el hombre ha creado el instrumento, pero también el instrumento —en cierto sentido— ha "creado" al hombre. Acentúa y cataliza la transformación del hombre auténticamente en tal.

¿Por qué el instrumento? Busquemos la razón en sus propiedades. Por una parte, es el vehículo más inmediato para la actuación sobre el medio. Por otra, permite el surgimiento del proceso de conceptualización.

En una palabra, es un factor altamente influyente para la transformación del "medio", en "mundo" —para decirlo con Max Scheler—.

El "medio" se torna "mundo" cuando el hombre logra ese peculiar "alejamiento y sustantivación". Y ello logra la modificación de su relación con lo que lo rodea:

animal ⇄ medio hombre ⇄ mundo →...

Es el esquema de Scheler,[20] que en este punto se aproxima mucho a Rilke.

Sólo entonces, cuando la conceptualización y el pensamiento son posibles, el hombre sale al encuentro de los objetos que significan algo. Sale —como ha dicho Blondel en su estudio *La personalidad*— a "colonizar el mundo".

Subrayamos: el hombre va a la búsqueda, al encuentro de aquello que *significa algo* para él.

"La exploración fecunda del mundo sólo es posible en cuanto la experiencia actual se integra a experiencias pasadas, constituyendo ámbitos de co-pertenencia". Es decir, el encuentro con el objeto, en la medida que es significativo, es re-conocimiento. Y el re-conocimiento se fundamenta en la toma de "algo como algo".[21]

Dice Heidegger (cuando analiza este problema en *Ser y tiempo*): "[...] inmediatamente, nunca jamás oímos ruidos, ni complejos de ruidos, sino la carreta que chirría o la motocicleta. Se oye la colum-

[20] Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*, pp. 66-67.
[21] Heymann, *op. cit.*

na en marcha, el viento Norte, el pico del carpintero que golpea, el fuego que chisporrotea".[22]

Sólo cuando algo pudo ser tomado como algo, cuando tuvo significación fue posible el lenguaje, pues el lenguaje no sólo denota (apunta), sino que también connota, esto es, nos dice qué hay con ese algo, qué tipo representa, a qué contexto pertenece, en qué circunstancias es dable...

En la medida en que se instituyen significaciones, es posible el re-conocimiento; es decir, la re-toma de algo como algo, por cualquier miembro de la comunidad. La posibilidad de retomar algo, de volver sobre el asunto, se da en el lenguaje, en la medida que deja algo expuesto, algo pendiente entre hablante y oyente.

¿Cómo es esto posible? Lo es en razón de que toda manifestación del lenguaje es *tipificada*.

¿Por qué ha de serlo?

Precisamente, porque el lenguaje se propone establecer cierta relación social. En una palabra, porque el lenguaje es un sistema de signos destinados para la comunicación. Esto es, la "participación en el otro" —para usar la expresión de Mead—.

Sólo es efectiva, es lograda una comunicación, cuando cumple dos requisitos:

a) La "voz" (en el sentido de una manifestación del lenguaje) debe ser reconocida como pertenencia a un tipo. "Tipo" que representa el acuerdo entre los miembros de una comunidad dada.

b) El tipo debe ser discriminado de otros.

La posibilidad de organización social humana —creemos— está condicionada por un principio básico: la comunicación. Aunque reconocemos con Mead que: "El proceso de comunicación no puede ser establecido como algo existente por sí, o como una presuposición del proceso social. Por el contrario, el proceso social es presupuesto a fin de tornar posibles el pensamiento y la comunicación".[23]

Por otra parte, la finalidad del lenguaje —pensamos— es el logro de la comunicación, es decir, el establecimiento de una relación social.

---

[22] Martin Heidegger, § 34: "El 'ser-ahí' y el Habla. El lenguaje", *op. cit.*, p. 182).

[23] *Op. cit.*, p. 278.

Por todo lo cual, me parece sumamente interesante la conclusión de Mead: el lenguaje es "un principio de la organización social, que ha hecho posible la sociedad distintivamente humana".[24]

Sólo entonces adquiere renovado vigor y pleno significado la expresión de Humboldt: el hombre no es hombre más que por el lenguaje, pero ha debido ser un hombre para descubrirlo.

[24] *Ibidem*, pp. 277-278.

La imaginación: tiempo y realidad[1]

I. Premisas

1. Marx exhortó y luchó por que la *actitud* filosófica se tornara *acción transformadora* de la realidad.

Entre las complejas condicionantes históricas totales, reales, concretas de los procesos de transformación humana de lo real, es necesario considerar también el *poder* de transformación, la fuerza capaz de provocar y catalizar las modificaciones. En este contexto, se debe subrayar una función humana por excelencia, una función cuyo trabajo es intrínseco a los procesos humanos productivos —éste es su género— y cuya "diferencia específica" es: que rige la producción en un sentido muy preciso: el de la creatividad, la innovación, la invención. La función particularmente creativa es la imaginación.

En suma, si pretendemos que la realidad se humanice y se transforme, es preciso, entre tantos y tan complejos asuntos, investigar la fuerza humana catalizadora que participa en una posible transformación. Nuestro propósito aquí es el de abrir una investigación sobre un punto parcial y concreto: la función imaginativa.

2. En segundo lugar, nos preguntamos: ¿por qué la imaginación en el ámbito de la estética?

La estética no se identifica con la filosofía del arte, sino que la implica. Pero en este momento mi propósito es el de indicar un ámbito muy fecundo de investigación que se centra en torno al arte. Más precisamente, en *un aspecto* de la compleja problemática del arte. El arte en nuestras sociedades se teje como una intrincada trama de procesos sociales de producción y recepción, interferidos por procesos de comercialización y consumo, trama recorrida en todos sus momentos por procesos acunados en diversos trabajos

[1] Coloquio "Marx, cien años después", FFyL-UNAM. Mesa sobre estética, 1983.

imaginarios. Esquemáticamente, es posible afirmar que el arte habita en los procesos imaginarios.

¿En qué sentido? Fundamentalmente en el siguiente: el arte, como producto, exige que se entablen con él peculiares formas de *relación estética*, la que a su vez constituye una de las posibles formas de *relación*. Relación consistente en articular, de manera procesal, social e histórica, sujeto-objeto.

En consecuencia, reiteramos nuestra pregunta: ¿en qué sentido el arte se instala en los procesos imaginarios?

La vitalidad del arte finca en los procesos imaginarios en cuanto la relación abarca, por lo menos, tres momentos fundamentales:

- Por un lado, un sujeto productor, innovador, cuyo trabajo creativo se cataliza mediante el caudal procesal de la imaginación. Se trata del artista concreto, que crea desde una realidad histórica peculiar.
- Por otro, el objeto producido, el arte, abstracción cuya actividad gira en torno a "hechos artísticos", o mejor, a un "hacer arte". No digo "obra", porque es una palabra con connotaciones estatizantes, de acabamiento o completitud, por lo que deja fuera un conjunto de manifestaciones artísticas que no encajan en su comprensión. Este producto, así llamado "arte", es una compleja, variable e inacabada filigrana de imágenes (visuales, auditivas, táctiles, cinestésicas…) cuyos nexos creativos tendidos en la vigilia, en el ensueño o en el sueño; nexos deliberados o inconscientes, provocados o automáticos, ora metafóricos, ora sintomáticos o simbólicos, son en última instancia signo de un vibrante trabajo imaginario concreto, social, temporal.
- Pero, además, este "hacer artístico" abierto, inacabado, es una ofrenda, cuyo significado indeterminado adquiere una peculiar connotación desde el momento en que es acogida por los complejos procesos de *la recepción* histórica, fundamentalmente creativa, imaginativa, que en su acoplamiento logra "completar" el hecho artístico en un momento histórico social determinado. Dejo deliberadamente de lado las múltiples mediaciones que sufre el arte para estar en condiciones de esperar su recepción histórica (políticas ar-

tísticas, crítica, mercantilización, etcétera). La recepción es también un complejo proceso histórico, social, que ofrece una posible culminación, un cierre relativo del "hecho artístico". Pero ella también exige la percepción estética social, imaginativa, porque la recepción también es activa, creativa e innovadora.

3. Una tercera premisa sobre la cual basamos este estudio es la necesidad de insertar esta trama de los procesos imaginativos y sus productos, en una realidad concreta, histórica, en la cual se desarrollan, se enquistan, se reprimen o se mutilan, arrastrados por la corriente total de esa realidad.

4. Finalmente, una nota de método. En la medida en que *no* se trata de investigar una "estructura imaginante" al modo como Kant describe la estructura racional del sujeto en la *Crítica de la razón pura*, ni tampoco de un corte sincrónico de un sujeto atemporal abstracto; en esa medida, entonces, esbozaremos las vías por las que se ha desarrollado y se desarrolla el trabajo imaginario, respecto del pasado y ante el presente. En este sentido, nos limitaremos a señalar un horizonte muy amplio de investigación, haciendo uso de casos concretos, específicos y parciales; y a partir de algunos pasajes de la obra de Marx.

En fin, organizaremos sintéticamente la temática, sobre la base de las premisas expuestas, en torno al trabajo temporal de la imaginación.

II. La imaginación: pasado y presente

La imaginación en el pasado: el mito.

En la *Introducción general a la crítica de la economía política*, Marx afirma: "Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación; desaparece por tanto con el dominio real sobre ellas", y agrega: "El arte griego tiene como supuesto la mitología griega, es decir la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística".[2]

[2] Karl Marx, "El arte griego y la sociedad moderna", *Introducción general a la crítica de la economía política*, p. 61.

Empecemos por el final. Marx pone de manifiesto la íntima relación existente entre el arte griego y la mitología. El arte griego *supone* la mitología correspondiente. La mitología griega ha "modelado", dice Marx, la naturaleza y las formas sociales imaginariamente, pero agrega: de una manera "inconscientemente" artística. De tal modo que admite una elaboración artística inconsciente de esta primera forma de apropiación de lo real, a través de la imaginación. En otras palabras, *el material* del arte griego es su mitología, en consecuencia, es un arte que plasma una peculiar forma histórica de la imaginación.

En segundo lugar, el pasaje propone la tesis que concibe la mitología como un medio para apropiarse imaginariamente de la naturaleza. En otras palabras, cuando el desarrollo de la sociedad no alcanza para someter realmente a la naturaleza, ella será dominada en la imaginación. Ello trae varias consecuencias que importan a nuestro propósito.

Primero, la imaginación es una vía primitiva a través de la cual el hombre ensaya su poder de dominación, lo ejercita aunque sólo sea en un nivel ilusorio. Es una primera forma rudimentaria del hombre de manifestar y ejercer su actividad colonizadora de la realidad.

Segundo, esta proposición de Marx acerca de la imaginación implica una toma de posición. Marx trabaja frecuentemente con un concepto de imaginación implícito que propone la imaginación como antítesis de la realidad.

Es muy expandido este enfoque del tema de la imaginación a lo largo de diversas obras de Marx, en diversos contextos y con distintas connotaciones, pero en última instancia insiste en la distinción, en el momento de la antítesis dialéctica: imaginario-real.

A vía de ejemplo, señalo el pasaje de la "Introducción" para la *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, de l844, donde, en el contexto de su revolucionario enfoque de la religión, Marx afirma que la religión es "la realización fantástica del ser humano, porque el ser humano no tiene [allí] una verdadera realidad". En estos pasajes, Marx esgrime el concepto de lo imaginario y lo fantástico (que no discrimina) como el ámbito subvertido de lo humano, "el sol ilusorio que gira alrededor del hombre". En todo el pasaje se insiste en la antítesis: imaginación-realidad, en postular por un lado la

realización humana ilusoria, imaginaria; y por otro, la realización humana real, la que gira en torno al hombre mismo.[3]

Por otra parte, en *El capital*, Marx también hace uso de esta connotación de "imaginación" e "imaginario" en múltiples pasajes, de los que recordaremos sólo uno en el que afirma:

> El precio o la forma dinero de las mercancías, es, como su forma de valor en general, una forma distinta de su corporeidad real y tangible, es decir, una *forma puramente ideal o imaginaria*. El valor del hierro, del lienzo, del trigo, etc., existe, aunque invisible, dentro de estos objetos y se le representa por medio de su ecuación con el oro, por medio de una relación con este metal, relación que no es, por decirlo así, más que *un espectro albergado en sus cabezas*… Como la expresión de los valores de las mercancías en oro es puramente ideal, para realizar esta operación basta con manejar también *el oro ideal o imaginario*. Ningún guardián de mercancías ignora que por el hecho de dar a su valor la forma de precio, es decir, la forma de oro imaginario, no dora, ni mucho menos, sus mercancías… En su función de medida de valor, el dinero actúa, por tanto, como dinero puramente imaginario o ideal.[4]

Persiste, pues, el uso de lo imaginario como lo antitético de lo real. Pero la antítesis imaginario-real no implica, según Marx, que lo imaginario sea irreal, sino que significa propiamente: lo subvertido, lo ideal.

En suma, el mito es la forma a través de la cual el hombre domina idealmente la naturaleza; la religión es una manera de realizarse ilusoriamente; o el precio es el "oro imaginario" o ideal de las mercancías. Así, Marx maneja lo imaginario en tanto que ilusorio, ideal; y lo real como lo existente, material.

Tercero, la etapa de dominación imaginaria de la naturaleza a través del mito está destinada a desaparecer, en el momento en que el hombre logre un desarrollo social capaz de permitirle el dominio real sobre la naturaleza.

---

[3] K. Marx, "Introducción", *op. cit.*, pp. 7-8.

[4] K. Marx, *El capital*, Vol.1; Secc. I; cap. III; 1, Medida de valores, p. 52.

Esta idea es muy frecuente entre la filosofía de distintas orientaciones y de diversas épocas, que por motivos diferentes y en contextos también dispares, coinciden, no obstante, en considerar el trabajo imaginario como subordinado a otro tipo de trabajos, ya sea el empírico o el racional; el teórico-científico, o práctico-técnico, etcétera. En suma, la actividad de la imaginación es propuesta como una función de segundo orden, subordinada, que debe ser sometida a otros procesos o funciones conducentes a un efectivo conocimiento real.

En este sentido, es posible mencionar a Bacon, Descartes, Kant o Hegel. En el momento actual, De Ventós expresa la misma acepción esgrimida por Marx en los pasajes en cuestión. De Ventós afirma:

> La imaginación y sus objetos ideales —los espíritus, las fuerzas mágicas, los demonios, etc.— aparecieron y fueron siempre utilizados para completar el esquema con el que el hombre pretendía representarse y entender la realidad mientras no poseía todas sus piezas. La imaginación y la fantasía ha operado siempre en este *décalage* entre lo que el hombre *desea* saber sobre e1 mundo y lo que *puede* saber.[5]

En resumen, la imaginación, según esta concepción, es una función inferior, "de relleno", que compensa las lagunas de la ignorancia, con productos humanos sustitutivos. Es el paliativo del conocimiento defectuoso e insuficiente de lo real.

No niego que así haya sucedido históricamente, pero no admito que la función imaginaria se agote en ese papel. Veremos que esa antítesis, sin duda históricamente existente, imaginación-realidad, puede ser superada en una síntesis superior. Es más, de hecho lo ha sido *por* y *en* el arte de este siglo.

2. La imaginación ante el presente

En nuestras sociedades llamadas "occidentales", con una gama de situaciones nacionales muy diversas, hay una constante actual: la propiedad privada de los medios de producción, y los antagonis-

[5] Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, llamada 7, p. 155.

mos sociales complejos que ello genera, determina que el trabajo esté enajenado. Y decir trabajo enajenado significa decir hombre enajenado o sociedad enajenada.

Ante esta situación, las respuestas pueden ir: desde la pasividad estéril, pasando por la aceptación ciega de lo dado, la evasión múltiple, la sublimación freudiana, la ocultación, hasta la rebeldía o la lucha política organizada.

Roger Bartra examina —entre otras cosas— una de las facetas de la ocultación. Es decir, el papel que desempeña la imaginación en los complejos procesos de producción de ideología. Su explicación traslada a este ámbito, la exposición freudiana de los sueños (contenido manifiesto y latente, trabajo del sueño con sus mecanismos: desplazamiento, condensación, disfraz simbólico, representación coherente, etcétera, que oculta el contenido latente).

En el ámbito ideológico, también un contenido manifiesto oculta un contenido latente. Pero la mediación ideológica, afirma Bartra, es una realización imaginaria, disfrazada o descubierta, de necesidades sociales insatisfechas. Es decir, que la solución de las contradicciones de la vida social se ejerce en este caso por mediación imaginaria, fuera del campo en que se producen.

De este modo, los antagonismos sociales encuentran su neutralización encubierta en la realización imaginaria de las necesidades insatisfechas; de tal modo que el estallido real de las contradicciones puede quedar momentáneamente bajo control.[6]

En este contexto someramente denotado, al arte en nuestras sociedades le cabe un papel fundamental: el de manifestarse como un trabajo des-enajenante para promover la des-enajenación.

El arte ofrece una alternativa para rescatar un aspecto del trabajo humano, pero además abre la posibilidad de una apropiación más que *necesita* de su exteriorización vital y urgente.

A modo de conclusión

La imaginación, en el pasado o en el presente, en la realidad social actual, ha participado y participa en procesos fundamentales para esas realidades sociohistóricas determinadas, en el nervio motor de

[6] Roger Bartra, *Las redes imaginarias del poder político.*

los procesos de creación, invención e innovación. Pero así sucede porque la imaginación es el instrumento humano de *negación creativa*. Es una función socio-temporal volcada *hacia lo posible*.

Ha dicho Lefebvre: "La imaginación en la historia es siempre una función negativa, crítica, que se aparta de lo real negándolo, bien en la nostalgia de lo pasado, bien en la búsqueda de lo *posible*".[7]

El trabajo de la imaginación se desenvuelve, en primera instancia, como negación, rechazo, crítica; momento que genera el movimiento de transgresión; porque la imaginación es siempre fundamentalmente una función de transgresión, de superación de todo límite y, por ende, le es implícita la expectación, la proyección hacia lo que todavía no es, la anticipación temporal, que a veces puede ser utopía, pero que siempre mira hacia el acontecer temporal por-venir. De ahí que la función imaginaria, temporalmente, nos liga con lo posible. Como dice Bretón: "sólo la imaginación permite *llegar a saber, lo que puede llegar a ser*".[8]

Por eso, transformar la realidad presente requiere —entre tantos y tan complejos procesos— del trabajo de la imaginación, que haga posible su negación y su transgresión. La imaginación plasma la síntesis dinámica de lo real y lo irreal; lo actual y lo posible, haciendo que lo posible devenga real.

En fin, el arte del siglo XX es una buena medida de la riqueza humana de objetivación, pero también de nuevas formas de apropiación de lo real. El arte de nuestro siglo se ha expandido, desparramándose, en la realidad, para recogerla *toda*, en su concreta plenitud; y así ha ganado, para el arte mismo, nuevos ámbitos de lo real. El arte se ha apropiado de lo insignificante y de lo desechable (pensemos en los *ready-mades* de Duchamp, o en los *collages* de Max Ernst). El arte ha conquistado para sí regiones inexploradas de lo real en tanto fuentes de creatividad, pensemos en la ruptura dadaísta, su *negación* de la sociedad de la Primera Guerra, y su rechazo de la tradición del arte anterior; pensemos en la simultaneidad espacial de los objetos en la representación pictórica y escultórica de Picasso; pensemos en la apropiación de la velocidad y el movi-

---

[7] Henri Lefebvre, *Literatura y sociedad*, p. 226.

[8] André Breton, "Primer Manifiesto", *Manifiestos del surrealismo*, p. 19.

miento por el futurismo de Marinetti en adelante, en su intento de penetración imaginaria de lo real; pero, además, recordemos la conquista del sueño y de la escritura automática por Breton y el surrealismo; la apropiación de la ensoñación por Bachelard; la literatura fantástica y la ciencia ficción, etc.

En suma, el arte actual ha logrado un enriquecimiento inusitado de lo real, el ensanchamiento sorprendente de su espacio, porque se ha apropiado de lo extraño, de lo maravilloso, de lo fantástico, de lo inútil, de lo insignificante, de lo chocante, lo nauseabundo, lo feo y lo brutal.

En este sentido, podría afirmarse con Breton que la imaginación es "la única fautora de la realidad".[9]

La imaginación, función dialéctica por excelencia, decreta en su actividad la ruptura fáctica con la lógica aristotélica, porque trabaja promoviendo una lógica de la contradicción, que es admitida y asumida por ella. Así, lo real y lo posible se han visto potenciados gracias al esfuerzo humano imaginativo de transgresión.

[9] A. Breton, "Prefacio a la Reimpresión del 'Manifiesto'", *op. cit.*, p. 11.

Hacia una filosofía itinerante[1]

1. Contextos

- El libro como objeto físico: la portada, una espiral en movimiento. El torbellino de la imaginación que todo lo arrastra.
- Los libros —como el cine— deberían tener su música. La música para este libro, que parece traducir en imágenes auditivas (sonoras) las imágenes visuales de la portada, y uno de los sentidos que encierra —pienso— es "Mascarada" de Khatchaturian.
- Encerrar en algún sentido su "mensaje" —no sé si último, pero sí central—; concebir este libro como *una defensa del humanismo y una apología de la libertad*; no como estados, sino como actividad, actividad del "ser de la asíntota" que es el hombre.

Primera sesión

Hemos planteado la temática en un universo discursivo; hoy vamos a permanecer en él.

El punto de partida de cada avance en el libro, en la charla, en la filosofía, ha sido Kant. Kant en cuanto su concepción denota el principio del fin del reinado de la razón. Su filosofía cierra un ciclo y abre otro en la historia de la filosofía. Es un nudo de confluencias históricas de la tradición filosófica anterior, que se desatan en múltiples direcciones hacia la filosofía posterior.

Planteamos la filosofía como saber en crisis, para el cual surge la necesidad de un nuevo "viraje radical", desde un hombre concebido como totalidad a una filosofía deseada como totalidad.

---

[1] Cátedra "Alicia Goyena". Segunda sesión, 9 de junio de 1989. Cursillo sobre Filosofía de la imaginación.

A partir de esas premisas, planteamos:

I. El logos o la historia ortodoxa de la filosofía de Occidente, con un "viraje radical" necesario: recuperar las heterodoxias y "herejías" filosóficas varias.

II. La conciencia o el hombre de vigilia. Filosofías del *cogito*: Descartes, Hume, Kant, Fichte, Novalis, Schiller y Hegel.

También ellas tienen su "viraje radical", el que proponen Freud, Lacan, Marcuse, Bachelard y Breton en cuanto le anteponen un "*cogito* del soñador". Prolongan el yo en el yo profundo. Ese será el tema de hoy.

III. A partir de todo ello, planteamos una concepción del hombre como *homo imaginans*, en quien un doble movimiento fundamental se encuentra como central en su actividad: identificación y distanciamiento expresados, respectivamente, por la imaginación vivida, llevada a su plenitud en la culminación poética de la filosofía; y la imaginación sustitutiva, la de la simulación, base para una filosofía del *como si*.

Concluimos la charla con la propuesta de un *homo imaginans* cuya vida transcurre en la dialéctica del límite y la transgresión; porque en cuanto *imaginans* el hombre se muestra como transgresor por excelencia.

2. Del "cogito *de vigilia" al hombre imaginante*

2.1. El cogito *de vigilia*

Si nos asomamos a la historia de la filosofía, constatamos que el *cogito* de vigilia ha vertebrado buena parte de la filosofía moderna; parte que, tomada como el todo, ha dado como resultado la historia oficial ortodoxa de la filosofía.

El recorrido —si prescindimos del fundamental antecedente de San Agustín— empieza en la irrupción cartesiana del *cogito* en el seno de una duda metódica, hiperbólica (hacer "como si" fuera falso todo aquello que no se demuestra V o F); voluntaria (fingida). El *cogito* es la experiencia de la autoconciencia. Cuando se interroga, se descubre como "una *cosa* que piensa", pero, además, "imagina y siente", etcétera. Sustancia pensante implica, pues, imaginante.

La incipiente actitud crítica en Bacon y Descartes se torna una "parcial" revolución copernicana en Hume cuando responde al pro-

blema de la causalidad. La relación necesaria se instala en el sujeto, que la pone como conexión entre sucesos discontinuos, como resultado del hábito promovido por la repetición constante de la sucesión.

La continuidad, unión, identidad, se trate de unos objetos exteriores cuyas percepciones son discretas y dependientes del sujeto, o de una autoconciencia, cuyas percepciones son también discontinuas, discretas, diferentes, interrumpidas, los enlaces de continuidad son obra —según Hume—, en ambos casos, de la imaginación, pues es la única función a la que le es inherente ejercer actividad intencional de dirigirse a un objeto, ya sea que no esté presente o aun, que sea inexistente. La continuidad es puesta por la imaginación; reside, pues, en el sujeto. En otras palabras, ya está en marcha la revolución copernicana de Kant, con una diferencia radical: los enlaces de que habla Hume son nexos asociativos, psicológicos. Pero Hume gana para la filosofía la conquista de señalar la imaginación como la creadora de la identidad personal, pues ella logra la identificación del *cogitatum* —parafraseando a Husserl— a través de sus variaciones temporales.

¿De qué manera? Proponiendo como continuo en el tiempo lo que se nos da como discontinuo, en percepciones discretas.

Kant, decantando lo empírico (yo psicológico) de lo *a priori* (yo puro), descubre en el seno de lo empírico su estructura trascendental.

Yo puro, yo trascendental, síntesis pura de la apercepción o sujeto trascendental son nombres para designar la actividad de enlace, de síntesis que es la condición de posibilidad de todo conocimiento y aun de la experiencia posible. Pero síntesis que es obra de la imaginación trascendental.

En otras palabras, la imaginación trascendental funda la posibilidad de la experiencia, por ende, le cabe una función indispensable para la construcción de los procesos epistémicos, imposibles sin su participación. Partiendo de la absoluta diversidad y multiplicidad de los datos sensoriales, el conocimiento procede por síntesis regresivas, reductivas de la multiplicidad; conjugadas con procesos simultáneos de decantación de lo empírico a cada nivel, para descubrir la forma, la estructura *a priori* de cada momento. Esa fenomenología de la razón, en sentido amplio, que es la descripción de la sensibilidad, entendimiento, imaginación, juicio, razón en senti-

do restringido, se realiza en el seno de un yo empírico, reductible como último movimiento regresivo a la síntesis pura que lo hace posible, su actividad es síntesis pura, enlace (*Verbindung*).

Esa síntesis pura es actividad de la imaginación trascendental, en cuanto función de enlace, de nexo, de continuidad, de síntesis. ¿Su importancia y su papel?

Razonemos por el absurdo, desandando el camino de la crítica. Si no hubiera esta fuerza de síntesis, actividad enlazante, no habría unidad del yo pienso. Sin ella, la conciencia empírica, mi autoconciencia particular, no podría enlazar en la autoconciencia psicológica el cúmulo de sus representaciones que quedarían sin ilación. En rigor, no existiría conciencia psicológica, en consecuencia, anulado el —por así decir— "lugar" del conocimiento, es decir, el sujeto epistémico, sería imposible todo conocimiento, porque las categorías quedarían vacías, virtuales, ello porque, a su vez, los datos sensoriales que las alimentan no podrían reunirse en intuiciones, por lo que tampoco la síntesis de la imaginación mediadora entre intuiciones y conceptos tendría ocasión de trabajar. En suma, no habría epistemología kantiana, se nos desvanecería la arquitectónica de la razón y con ella ni más ni menos que la *Crítica de la razón pura*.

Este es el peso que la síntesis trascendental de la imaginación tiene en el sistema teórico kantiano. No entro ahora a sus papeles estético y ético, que también son decisivos.

A Kant —felizmente para la historia— le dio trabajo llegar al yo puro, después de una ardua tarea fenomenológica en la *Crítica de la razón pura*. Fichte encontró buena parte del recorrido ya hecho, por lo que tomó "el relevo" en el punto preciso del yo puro kantiano, y postuló como primer principio de toda *Doctrina de la ciencia*, el yo=yo.

Noten que ese yo absoluto, que Kant pretende "sin fisuras", lo cual constituye una de las aporías de su sistema, es desdoblado por Fichte en el yo "vidente" y el yo "visto"; o sin metáforas ahora, el yo se captura a sí mismo como yo. En consecuencia, quiérase o no, se ha desdoblado. El yo que se pone como yo idéntico —tesis— genera la categoría de realidad, el ser. Pero, poner-se como igual a yo implica reconocer la diferencia en su seno. Si no, no cabría plantear la igualdad. Así, en ese mismo acto un indeterminado no-yo surge en el seno del yo como lo que se opone al yo. Por tanto, pasamos

al segundo principio, la antítesis no-yo ≠ yo; dando lugar así a la categoría de negación, el no-ser.

Es la imaginación la que pone los límites no fijos. ¿Por qué ella? Porque no son límites descubiertos —según Fichte—, sino *creados*, puestos, configurados en una actividad infinita. Pero es una actividad que no se agota en esos dos momentos: tesis, antítesis, sino que —trascendiendo esos límites— implican divisibilidad, provoca la síntesis conciliadora del yo y el no-yo, en el seno del yo absoluto.

En suma, el yo fichteano puede poner lo determinado o no, porque es una actividad libre de la imaginación.

Novalis, a partir de Fichte, lleva la imaginación al lugar central, dándole un papel humano fundamental, como función que puede hacer las veces de todos los sentidos, desliga de las leyes de la materia, nos recoge en la intimidad vivida, en la que el hombre puede darse un objeto para sí. Pero, a la vez, logra volcarnos a una vivencia extática de la realidad en el "Abrazo" (*Umarmung*) novalisiano por el cual envuelve todo lo que se antepone, expresando una unión místico-poética con lo real. Actitudes aproximadas y analizadas con penetración por el surrealismo de Breton.

Por su parte, Schiller enriquece la concepción de la imaginación en cuanto desempeña un papel central en el seno de las facultades epistémicas de un sujeto, pero un sujeto pensado ya como cultural.

La realidad —sostiene Schiller— es obra de la naturaleza, pero la apariencia —nótese que empieza a adquirir peso filosófico hasta que el Nietzsche del ocaso invierte los términos y la convierte en lo real mismo— es el resultado de la impronta del poder creador humano sobre lo real. En este sentido, la apariencia son las configuraciones que asume lo real como resultado de la actividad modeladora de la imaginación.

Schiller lo dice así: "Tan pronto el hombre empieza a preferir la forma a la materia y a aventurar la realidad por la apariencia […] se ha abierto su cerco animal y se encuentra en un camino que jamás termina". Y este trabajo es obra de la imaginación: "[...] toda apariencia procede originariamente del hombre, como sujeto imaginativo […]".[2]

---

[2] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 206.

Este itinerario conduce finalmente a Hegel. Ante sí, filosóficamente se encuentra con la fenomenología de la razón que trazó Kant en la *Crítica de la razón pura*, quien, además, dejó todos los elementos para proponer la dialéctica, sin hacerlo, y la concepción del sujeto puro. En suma, Kant le ofrece a Hegel —reducido a un esquema mínimo—: fenomenología, dialéctica y sujeto puro; lo que no es poco decir, más bien, los elementos para construir su propio sistema.

En Fichte ya aparece la dialéctica como tal, incluso con los términos tesis, antítesis y conciliación como descripción del movimiento de la imaginación en la constitución de los límites del yo y la emergencia del no-yo. Novalis gana para la filosofía la dimensión humanizante esencial de la imaginación. En este terreno, Hegel ofrece una gran síntesis de esta tradición, como la que en su momento edificaran Aristóteles y Santo Tomás respecto de sus propias tradiciones. La gran síntesis hegeliana recoge los elementos de su tradición, recreándola.

La fenomenología se historiza, la dialéctica se instala en su seno como descripción de movimientos reales; el sujeto puro kantiano, desdoblado por Fichte, se continúa en su movimiento por Novalis y Schiller; se propone como conciencia individual, sujeto individual y Espíritu Absoluto, sujeto cósmico.

Hegel busca dar el paso de la epistemología a la ontología, porque el Espíritu Absoluto, Idea Absoluta, lo real, es Dios mismo: *lo que es*. Temporalizar el sistema no significa para Hegel su conversión en un relativismo histórico. Se trata del itinerario histórico del Espíritu Absoluto, necesario determinado, no casual ni azaroso.

Así, Hegel, desde una perspectiva ontológico-temporal, convierte la fenomenología en la descripción de un recorrido temporal necesario, universal, que se explica a diversos niveles discursivos, no obstante su unidad esencial. Se trata de la historización de Dios, en su despliegue mundanal, que a la vez es el devenir natural de la Idea, es decir, el devenir del *logos* en la *physis*. Más apegada a lo humano es también la historia de Occidente, narrada como la historia del desenvolvimiento, enajenación y exteriorización del Espíritu Absoluto, hasta que planificado su des-pliegue, inicia el episodio histórico de su re-pliegue para alcanzar la paz, la calma absoluta

de su reconquista unificadora. En ese momento se aniquila el desgarramiento, la separación, la determinación, el desdoblamiento del Espíritu Absoluto para bogar en una totalidad final, plena, sin fisuras, parmenídea en su circularidad.

La razón herida, desgarrada, escindida, pero ahora con dimensiones universales y absolutas: el Espíritu Absoluto-Idea Absoluta-Razón-Dios comienza su itinerario histórico como una búsqueda de su reconciliación; es el movimiento de cancelación histórica de la exteriorización que la enajena en su escisión. En este ámbito, la imaginación plasmada en arte acompaña al Espíritu, más precisamente *lo constituye* en una etapa de su desenvolvimiento que corresponde a la Antigüedad clásica griega, en que se gana para sí bajo la forma sensible. Es una etapa necesaria pero superada del Espíritu.

En este contexto se sitúa su tesis del "carácter pasado del arte". Pero si el Espíritu Absoluto se conquista, uno, en la reconciliación final, no será en el estadio del Arte ni de la Religión, sino de la Filosofía; no es a través de la imaginación, sino de la razón. La imaginación, en tanto figurativa, disfraza y distrae el pensamiento puro que —según Hegel— debe superar toda figuración. La historicidad de la imaginación es una etapa que se clausura como tal, que caduca, según Hegel.

En lo que atañe al espíritu subjetivo, en este ámbito, la imaginación sí mantiene —en la concepción hegeliana— la función primordial que sus antecedentes le habían asignado. La imaginación logra la operación de síntesis más plena y subjetiva.

Más subjetiva, en cuanto los contenidos reunidos en la imagen —que los representa figurativamente— son puestos *desde* sí mismos, sacados de sí mismos para alcanzar su existencia en imagen. La imaginación es la función que puede dar de sí su propio referente, su *cogitatum*. Pero su síntesis es plena, lograda, en cuanto tiende nexos, libremente para vincular e incluso amalgamar toda índole de imágenes.

Con Hegel, la imaginación en su dimensión subjetiva persiste, pero gana su historicidad. Si bien como estadio histórico, y no con una historicidad permanente, de todos modos es un despertar augurante.

2.2. El cogito *del soñador*

Esta tradición ha dado todo de sí. Bien pronto, el "viraje radical" que se anuncia —ya desde Kant— encuentra su portavoz en el psicoanálisis de Freud. Ese yo desplegado hasta la Totalidad, con proyecciones cósmicas e históricas; trabajado con delicada precisión en un movimiento que lo caracteriza, precisamente en cuanto imaginante, no se sujeta en sus límites, y Freud muestra que se derrama —transgrediéndolos— hacia la exterioridad, en actos, y hacia la interioridad, en deseos, sueños, ensueños, pero también fantasías histéricas, neurosis y psicosis que tornan manifiestas las prolongaciones inconscientes de aquel yo de los filósofos. Ese yo se convierte en la fachada, detrás de la cual bulle un ser conflictual, desgarrado por pulsiones que, en su agitada actividad pugnan por realizarse, en tanto las prohibiciones súper-yoicas y la fuerza de la censura fungen como diques de contención. La insociable-sociabilidad kantiana, iluminada desde el psicoanálisis de Freud.

Los procesos de raigambre imaginativa, las imágenes y fantasías desempeñan un papel fundamental en su concepción.

Una carta de Freud a Fliess contiene una pista fundamental en cuanto sostiene que las fantasías son una "pieza clave para resolver el rompecabezas de *la histeria*". Fantasías que arrancan de cosas oídas en la primera infancia y que resultan elaboradas en procesos imaginarios. Allí la imaginación participa en un sentido peculiar proponiendo construcciones defensivas, sublimaciones y particularmente "embelleciendo hechos". Los materiales que ella elabora son fundamentalmente recuerdos fragmentarios, ligados por Freud de manera particular a lo escuchado, impulsos, y la fuerza de la imaginación los metamorfosea —no sin antes agregarle una buena dosis de ficción— en fantasías complejas.

Las fantasías se forman por procesos de fusión y distorsión, composición y descomposición, que van recreando a nivel imaginario los sucesos de que se trate. En especial, los procesos de deformación se consiguen fundamentalmente por fragmentación, aislamiento de las totalidades contextuales en que aparecían y, lo que es muy importante, desprendiéndolos de su inserción temporal. Al abandonar las relaciones cronológicas, los acontecimientos pierden su referencia temporal, lo que aparentemente no parece tan decisivo.

Sin embargo, es fundamental, pues cuando la representación queda flotante respecto de su tiempo, se afloja el lazo con la coordenada espacial que la representación mental del hecho conserva para su inteligibilidad. De ese modo —por así decir—, se puede llegar a conseguir un "hecho puro" en cuanto despojado de su carácter espacio-temporal. Así, el yo queda en libertad para componerlo y descomponerlo a su antojo. Pero, además, la imaginación trabaja todavía en otro sentido. Vincula fragmentos recortados, descontextualizados, de escenas visuales, con fragmentos de escenas auditivas para configurar diversas fantasías. De esta manera, la conexión original de los acontecimientos queda perdida y estas ficciones, en gran medida inconscientes, logran escabullir la censura. Este aporte de Freud, más allá de sus connotaciones psicológicas, reviste alcances filosóficos fundamentales que enunciaremos como sigue.

La imaginación realiza una suerte de "arte combinatoria" sin límites pre-fijados, abierta, resultante de procesos de fusión a través de los que logra borrar límites. La imaginación propone amalgamas entre objetos, situaciones, procesos o ideas; en el lenguaje de Bruno, es una capacidad ilimitada de encontrar "vínculos", de trazar nexos, de borrar distancias. Fusionar, amalgamar, vincular, fundir lo real, caracterizar su actividad.

Freud trae a primer plano la relación *imaginación-deseo*, en cuanto los deseos reprimidos buscan satisfacciones sustitutivas imaginarias, que también ocasionan placer, si bien no se pierde conciencia de su irrealidad. En la imaginación, el sujeto logra satisfacciones libres que la realidad exterior le ha coartado. Freud explica su papel con una analogía. Allí donde las exigencias de la civilización, comunicaciones, industrias y ciudades destruyen la naturaleza, el hombre se crea como alternativa "parques naturales", reducto de una naturaleza-natural. El reino de la fantasía es "uno de estos parques naturales sustraídos al principio de la realidad".[3]

La imaginación participa como protagonista en la elaboración de los "sueños diurnos", "satisfacciones imaginarias de deseos ambiciosos o eróticos", tanto más barrocos y espléndidos, cuanto mayor es la necesidad de su represión.

[3] Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 401.

Ellos son una muestra de lo que Freud llama: "la felicidad imaginaria", que consiste en la consecución del placer liberándose de las ataduras del principio de realidad.

Tales fantasías constituyen —dice textualmente Freud— "el nódulo y el prototipo de los *sueños nocturnos*", que no son sino sueños diurnos más maleables, más libres, por la mayor laxitud de la censura onírica, y cuya elaboración es a la vez —paradojalmente— más refinada, porque ellos son, además, vía de acceso de estratos sometidos a una represión más violenta y frecuentemente de origen remoto en la infancia; por lo que el individuo difícilmente accede conscientemente a ellos.

Memoria e imaginación a través de sus deformaciones en el recuerdo y la fantasía logran distraer la censura y atravesar más libremente su barrera para presentarse en los procesos oníricos que, a su vez, le hacen sufrir nuevas deformaciones, expresadas en mecanismos de condensación, desplazamiento y, lo que es particularmente decisivo a nuestro asunto, simbolismo.[4]

La elaboración de contenidos latentes en productos coherentes (no siempre moralmente aceptables, aunque por lo general revestidos de un carácter inofensivo), con una secuencia lógica (de lógica onírica) y anecdótica, que es el contenido manifiesto (es decir, lo que sabemos del sueño), son una constelación de imágenes y símbolos. Es decir, traducciones imaginarias de deseos, pulsiones recientes o de etapas tempranas del desarrollo infantil.

Y qué decir de *actos fallidos*, *chiste* y el *arte* mismo.

Freud llega a explicar el mecanismo de la creación literaria de la misma manera que el de las fantasías histéricas, llegando a manifestar su coincidencia con Shakespeare cuando equiparó la poesía a la locura: el "sublime frenesí".

La imaginación desempeña otro papel central en *la formación de síntomas*. Recordemos que el síntoma se forma como *sustitución* de un contenido que no logra exteriorizarse. Es decir, procesos cuya culminación es interrumpida o perturbada, permaneciendo inconscientes, pueden llegar a sustituirse por el síntoma.

Este es otro punto en el cual los procesos de sustitución inheren-

[4] *Cfr. ibidem*, p. 128.

tes a la actividad imaginaria aparecen en primer plano. En general, la imaginación, en alianza con lo inconsciente, es vista por Freud como un baluarte difícil de derrotar por las funciones represoras de la cultura, ejercidas a través de prohibiciones morales, traducidas en normas éticas que las avalan, e introyectadas bajo la forma de imperativos prohibitivos.

Los hechos reprimidos, lejos de ser abolidos, buscan una salida. Cuando la vía directa está vedada por la censura, no les quedan sino vías indirectas. En estos mecanismos, lo inconsciente recurre a procesos sustitutivos, simbólicos, "disfraces" imaginativos, y aun, síntomas.

Así, a nivel de las creaciones imaginarias se encuentra la vía alternativa para dar satisfacción a impulsos reprimidos.

Más aun, en la *Metapsicología* Freud muestra el papel medular de la imaginación en la lucha contra los sufrimientos, el dolor, las decepciones, en cuanto "satisfacciones sustitutivas".

En *El malestar en la cultura* se plantea ya el papel represor de la cultura y la alternativa imaginativa como reducto donde el principio del placer que guía al ello permanece fuera de los alcances del principio de realidad que el yo —el "yo de los filósofos"— busca imponer, recurriendo al auxilio del súper-yo en cuanto él es en buena medida impotente para lograr su finalidad mediadora. Finalmente, no es posible dejar de mencionar el papel de la imaginación en los procesos de *transferencia*. El tema es complejo y la multivocidad de sus alcances hace que este rápido bosquejo no sea más que una mención.

Más allá del itinerario que el concepto recorre en Freud, en una obra de síntesis como lo es *Esquema del psicoanálisis*, se puede notar el papel de las sustituciones imaginativas, cuando en la cura el paciente convierte al analista en la figura paterna o materna, etcétera.

Es más, en estado transferencial el sujeto acepta "como si" fueran reales y actuales, lo que no es sino un reflejo del pasado. El paciente vive una relación ilusoria, en un estado ilusorio, ya sea en su momento positivo del enamoramiento apasionado o en el negativo del odio mortal. El psicoanalista, en este momento —dice textualmente Freud—, "tiene el deber de arrancar al paciente de

tal ilusión peligrosa, mostrándole sin cesar, que lo que toma por una nueva vivencia real, sólo es un espejismo del pasado".[5]

De esta manera, Freud —sin proponérselo— ha dejado valiosas aportaciones para una filosofía de la imaginación.

Por su parte, Lacan profundiza el psicoanálisis de Freud llevando a primer plano la "tópica de lo imaginario". Comparte con Freud y —señalemos de paso— con Piaget la concepción del surgimiento del yo, como ejerciendo de una totalidad indeterminada originaria. Romain Rolland le llama "sentimiento oceánico", indiferenciación con el medio. Piaget lo plantea de manera pregnante cuando sostiene que para el recién nacido el mundo es "lo susceptible de… ser chupado". Freud también insiste en el papel fundamental de la sustracción de estímulos, específicamente el seno materno, cuyo alejamiento hace notoria su necesidad. Así, a través de una *carencia* va surgiendo el sentimiento de algo no incorporado, constituyéndose en una primigenia experiencia de algo fuera del alcance, lo que después de un buen trecho teórico decimos que constituye el no-yo de los filósofos.

De este modo, una vaga sensación del límite comienza a desprenderse de la experiencia de una *physis* originaria.

Lacan prolonga esta concepción con una "diferencia específica" que —en lo que a nuestro asunto atañe— es crucial.

El yo, emergente de un momento de indiferenciación originaria, deriva del descubrimiento de la imagen especular del propio cuerpo.

En un periodo en que el individuo aún se halla sometido a una impotencia motriz inevitable y a una dependencia total de la madre (lactancia), una situación ejemplar, como lo es su propia contemplación por mediación del espejo, manifiesta "la matriz simbólica en la que el yo se precipita". Si recogemos los hilos históricos tendidos hasta aquí, *desde* la concepción de Lacan debemos concluir: el yo no se descubre en la autoconciencia reflexiva (*cogito* cartesiano) ni en la identidad temporal imaginaria (el yo humano); ni como sujeto puro (Kant), ni como yo=yo (Fichte); ni como autoconciencia individual y cósmica (Hegel); ni tampoco deriva de la freudiana concepción de la sustracción del estímulo catalizador de la necesidad.

[5] S. Freud, *Esquema del psicoanálisis*, p. 58.

Ahora los protagonistas son *el espejo*, objeto gestador de imágenes, multiplicador al infinito de lo real, y la *imagen* que él devuelve del objeto que se le antepone. En el caso peculiar del fenómeno humano, éste absorbe su proto-imagen especular que, elaborada a nivel *imaginario* y *simbólico*, precipita el nacimiento del sujeto.

Así, Lacan desplaza el movimiento al tablero de lo imaginario y la partida se juega con piezas imaginarias, lo que *no quiere decir irreal*.

En rigor, el yo comienza a dibujarse sobre un fondo de indiferenciación primordial a partir de su proto-imagen (*Urbild*) especular. A este desprendimiento del yo primigenio como un yo especular le sigue un segundo momento, el del yo social, que implica un viraje fundamental. El estadio del espejo se va superando en cuanto comienza la identificación con la *imago* del otro para iniciarse una dialéctica que liga al yo con situaciones sociales.

Este es el contexto en que Lacan introduce el registro de *lo imaginario* y su investigación.

Lo imaginario es el *campus* donde lo humano se descubre y se conquista para sí, originariamente. En esta aventura imaginaria desencadenada por el ejemplar "estadio de espejo" nos propone una tesis audaz: el yo emergente de un proceso imaginario es él mismo una función imaginaria. Lacan lo dice así: "¿Qué es el yo? No son instancias homogéneas. Unas son realidades, otras imágenes, funciones imaginarias. Él mismo es una de ellas".[6]

Pero, cuidado, ilusorio, imaginario no es irreal. La filosofía conquista así el espacio de la ilusoria-realidad como una matriz fundamental. Sin embargo, es preciso una vuelta más al asunto.

La función de lo imaginario está, por así decir, al mismo nivel que lo real, se hace necesario un distanciamiento, una potenciación de la relación entre lo imaginario y lo real, en el registro de *lo simbólico*. Por analogía, ahora, entre lo imaginario y lo simbólico —según Lacan—, se da una relación similar a la que se establece entre lenguaje de objeto y metalenguaje; entre conciencia inmediata y reflexiva.

El registro de la relación simbólica hace posible la conversión del yo en sujeto, esto es, en un yo que se sabe, en rigor, que se asume

[6] M. N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 188.

distanciándose de sí mismo para auto-observarse. El sujeto agente es el yo que se mira, "el vidente".

Si somos un poco memoriosos diremos: por un lado, que el yo no se descubre ni es el yo de los filósofos, pero sabemos que estamos coincidiendo con la descripción *de su actividad*, que los filósofos han desplegado su conquista imaginaria de la filosofía pura; *ahora*, en su traducción psicoanalítica.

Estos son los encuentros no dogmáticos que la pesquisa histórica de la filosofía debe promover.

Demos un paso más.

La función simbólica —como explicamos en la sesión anterior— se desenvuelve —según Lacan— a nivel de la palabra, instancia del habla.

El símbolo desempeña un papel mediador fundamental, en cuanto vehículo para que el individuo se gane como género.

Como ya vimos, la palabra, el habla, es lo que hace posible distinguir entre lo real y lo imaginario, en cuanto decreta la separación de lo real (la cosa) y lo imaginario (imagen de la cosa) a nivel del símbolo (la palabra).

De este modo, el itinerario que partía, según Lacan, de un caos indiferenciado, nos devuelve a una exterioridad configurada. Lo amorfo primordial se convierte en lo real en cuanto el hombre le arranca la forma, lo con-figura. La indiferenciación originaria deviene lo real en el proceso por el cual el hombre lo con-forma mediante la potenciación de su capacidad de figuración que es la imaginación, cuando ella alcanza a convertirse en simbólica. En este sentido, Lacan concluye que pensar es simbolizar y lo dice así: "Pensar es sustituir los elefantes por la palabra *elefante*, y el sol por un redondel".[7]

Finalmente, para permanecer en el mismo universo discursivo alusivo al reino de la imaginación, nuestras conclusiones metafóricas (sin por ello significar irreales o no verdaderas, es una tesis que la filosofía de la imaginación nos permite ganar para la filosofía en general), se titulan así:

---

[7] *Ibidem*, p. 190.

3. "Las moralejas de esta 'fábula'" o hacia una filosofía itinerante

La sesión pasada planteamos una propuesta: la concepción de un *homo imaginans*. Digamos algo más acerca de ella, con miras a plantear el quehacer filosófico como una filosofía itinerante, para —de paso— desmitificar la tan imponente como vacía expresión que nos advierte que la filosofía está en crisis.

Dijimos que el hombre deviene humano cuando imagina.

Si bien la imaginación ha dado muestras de su carácter esencial al hombre, de su originariedad respecto de lo humano, la filosofía no ha generado todavía un nombre para designar un proceso tan fundamental. Ese nombre no debería ser otro que "hombre imaginante".

La imaginación despliega su actividad dialéctica en un doble movimiento de fusión y distanciamiento; crea vínculos, amalgamas, composiciones; pero también desune, separa, descompone.

Su actividad fusionante se torna manifiesta en alguna poesía y en la mística, que expresan la imaginación vivida.

En este sentido, la imaginación se convierte en una vía de acceso a la ontología. En cuanto avanza en la realidad cancelando límites, existentes o inexistentes, descubiertos o puestos, inicia una labor de unificación, promoviendo síntesis, agregaciones, vínculos, figuraciones, metamorfosis.

Así, surge otra alianza fundamental a lo humano: *la imaginación erótica*, entendida como una realizadora del poder humano de agregación, del impulso a la vida; como tendencia a la autoafirmación, a la fusión, a la gestación de unidades cada vez más amplias, esto es, el Eros originario.

En otras palabras, la matriz erótica de lo viviente encuentra en la imaginación una "hacedora" esencial. Tan íntima es la vinculación Eros-imaginación, y tan fundamental el papel de la imaginación, que cabría preguntarse: ¿qué quedaría de Eros a nivel humano sin su protagonista imaginario?

Pero una vez más: ¿en qué sentido la imaginación podría convertirse, entonces, en una vía de acceso a la ontología?

Ella crea, inventa, su propio acceso a la totalidad, porque, como bien decía Kant, la idea de totalidad carece de correlato empírico, no puede *conocerse* la totalidad; pero, como mal no decía, ella puede

ser imaginada, promovida desde la imaginación como el vínculo de todo con todo.

El mundo puede ser visto como una totalidad vinculada por la imaginación. Así se abre otro horizonte de reflexión: el que propone la vinculación imaginación-Totalidad.

La trayectoria histórica del planteamiento viene de Bruno, pasa a Novalis (*die Umarmung*) y llega al Nietzsche de su ocaso (en *La voluntad de poder*), para quien el mundo, deshojado como la cebolla de Poe, se desvanece como ilusión; hasta llegar a un pensador como Breton, que sostiene: "Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas". Todo lo que la imaginación toca, transforma, recrea, transgrede, amplifica.

En suma, el pleno poder de la imaginación humanizante consistirá en proponer lo real, como la trama sintética de la Totalidad concreta. La filosofía convertida en poesía lo dice así:

> Todo tiene que penetrar en todo; todo tiene que florecer y madurar por todo; cada cosa dibuja en las demás su propia imagen y se mezcla en la corriente con todas las demás, y ávida se precipita en sus profundidades; allí rejuvenece su esencia original, y cobra allí mil nuevos pensamientos.[8]

Pero esta reconciliación no es estado, no es "categoría de pasión" —parafraseando a Aristóteles—, sino actividad, acción, búsqueda infinitamente transgresora en el plano estético, ético, epistémico ontológico…

El siglo XX nos ha heredado una cultura pulverizada en compartimientos estancos, en el que reinan los especialistas que —al decir de Bohovlawsky— no son sino "ilustres enajenados"; pero lo que es más grave aun, nos ha heredado una humanidad a jirones, cuyo espectáculo es algo así como la guerra de todos contra todos. Esta realidad conflictiva, violenta, ambigua, polivalente, cambiante, insegura, peligrosa y hostil está muy lejos de aquella "filosofía de la razón", impotente para explicarla o comprenderla.

Las filosofías tradicionales ya no dan respuestas al hombre, o sus respuestas no le satisfacen porque no contestan a sus problemas.

[8] Novalis.

Así, la filosofía contribuye con su cuota para que los hombres se confinen en las nuevas "reducciones" no ya para "razas", sino para cualquier ser humano común que no encuentra respuestas. Las nuevas "reducciones" son las sectas, los fanatismos varios, escapismos artificiales; "promesas de paraísos" al fin.

La vida transcurre distinta, difícil, desafiante, y mientras la filosofía duerme su siesta en aulas y bibliotecas, muere en la inexpugnable seguridad de las tautologías y de la lógica. Así, la filosofía se ha vuelto inocua.

Hay que reconstruir la filosofía actual desde una concepción de un hombre actual.

La filosofía de hoy ya no puede darse el lujo de ser la no actividad placentera del ocio digno, debe servirnos para salir al mundo, para recorrerlo, desbrozarlo, interrogarlo, volverlo —otra vez— más humano.

Se trata de pensar una filosofía para un hombre erguido, *imaginante*. Un hombre pleno, total y también contradictorio, inseguro, cambiante. *La filosofía ha de ser también —como el hombre mismo— itinerante.*

Por eso debe ser pensado, *desde la plasticidad*, un *hombre imaginante.*

Propuesta de una ética a partir de la imaginación[1]

Al iniciar nuestras charlas dijimos: "Afirmar que la versión 'ortodoxa' (fiel a la razón) de la historia de la filosofía, la filosofía de la conciencia, la concepción del hombre están en 'crisis', es no decir nada". Lo es porque la filosofía *es* un *saber en crisis*, y su historia es la historia de sus crisis. La crisis le es inherente en cuanto "viraje radical", con todo lo que ello implica de desajuste, desequilibrio, inseguridad, angustia, desorientación.

Decir ahora que "la ética está en crisis" es decir menos aún, si cabe. Ante todo porque ella, en tanto quehacer filosófico, sufre de la misma "enfermedad" que la filosofía, que es su *hábitat*. Pero, además, la palabra "crisis" parece absolutamente superada por las circunstancias.

No se requiere la menor perspicacia para constatar el derrumbe de los valores, los ideales, las normas morales, la responsabilidad, la conciencia moral, la acción moral, el respeto al otro, la autenticidad para consigo mismo. Como si esto fuera poco, el agravamiento de la destrucción, de la violencia, los fanatismos, los odios y la guerra parecen sobrepasar todo límite.

La palabra "crisis" no alcanza a reflejar ni pálidamente la realidad actual; sencillamente, no da cuenta de ella.

Este vacío de la ética para la vida misma expresa su impostergable necesidad. Pero de aquí no se infiere que una alternativa ética aislada pueda contrarrestar las convulsiones del mundo actual, al que es tan difícil arrancarle un sentido.

1. Premisas contextuales

En sesiones anteriores planteamos la necesidad de recuperar, para

[1] Fechado en Montevideo, el 16 de junio de 1989.

la historia de la filosofía, las "heterodoxias" varias que nos devuelven un hombre más completo e integral. El hombre de las filosofías del *logos* racional sólo cuenta con "el hombre de vigilia" que es adulto, consciente, normal y filósofo.

Si atendemos a los reclamos heréticos del "*cogito* del soñador", recuperamos al niño, lo inconsciente, lo pulsional, lo patológico, el ser humano en general.

Planteamos, de igual manera, la concepción de la vida humana como la dialéctica infinita del límite y la transgresión, en un movimiento abierto. Planteamos al hombre en tanto imaginante, como transgresor.

Transgresor ya sea en la actitud de identificación, en cuanto promueve vínculos totalizantes de lo real. Pero transgresor, también, en la actitud de sustitución, del *como si*. Ingenuidad y simulación son actitudes conquistadas mediante la superación de límites de todo orden que se anteponen como resistencias a la acción.

Hoy vamos a proponer una concepción de la ética basada en el ser transgresor del hombre, esto es, en el *homo imaginans*.

Para ello debemos, por lo menos, bosquejar otro horizonte de lo humano. El hombre es el individuo-social inmerso en la cultura.

El registro cultural e imaginante de lo humano promueve ciertas interrogantes básicas: ¿cuál es el papel de la cultura respecto del hombre que la habita?, ¿cuál es el papel de la imaginación de ese ser cultural? Habitar en una comunidad implica no ya manejar una moral vigente, aceptada, coherente, sino convivir con ciertas "reglas de juego" cuya mínima observancia garantiza el mínimo, insuficiente, deplorable nivel de convivencia que sufrimos en el mundo actual. Pero esa degradación de la normatividad a su mínima expresión —no hacer esto por sus consecuencias nefastas, antes que "hacer aquello por el bien comunitario"—, no obstante ello, aún dan sus frutos estos exangües vestigios de moralidad.

Por esta vía, la ética, en tanto metateoría de la moral porque reflexiona sobre ella, la justifica, la critica, la inserta —a su vez— en una concepción teórica que le da un sentido; la ética, pues, responde a una necesidad.

Hemos demarcado así el camino de nuestra reflexión de hoy. Vamos a recorrerlo.

2. Ética e imaginación: su historia oficial

Las relaciones de la imaginación con la ética también tienen su "historia oficial". Historia que —por varios motivos, en las diversas épocas y corrientes— ha redundado en la eterna proscripción de la imaginación. Mencionaré algunos casos que, además, son particularmente significativos, para la que será nuestra propuesta de la última sesión.

Platón, en *La república*, esgrime —entre otros— el argumento condenatorio del arte, fundamentalmente la tragedia, en cuanto ella excita las pasiones en el espectador. Es decir, una condena del arte, en particular de la ficción trágica desde un criterio ético de valoración. Su ética marca su estética en este punto.

Aristóteles se erige en defensor de la catarsis. En un pasaje ambiguo de su *Poética*, que ha dado lugar a múltiples disputas de interpretación, sostiene el valor catártico de la piedad, la compasión, el temor en su representación trágica. Es una auténtica liberación de *las* o *esas* pasiones al nivel del *como si*, la representación escénica que es una de las formas de la simulación. Otra vez ética y estética imbricadas en torno a la ficción, productos de raigambre imaginativa especial.

Cristianismo mediante, San Agustín condena la ficción teatral porque el gozo estético que produce coloca al espectador en una situación embarazosa de goce en lo inmoral.

Valen la pena un par de citas, que por una vía indirecta vienen a rubricar el papel de la imaginación como alternativa de goce, de eludir o superar represiones, que confirman muchos de los análisis de Freud y Marcuse, entre otros más. Sin confundir entornos y niveles del discurso, objetivos y razones determinantes, San Agustín constata: "En aquel entonces [yo] participaba en el teatro del gozo de los amantes, cuando torpemente gozaban el uno con el otro, por muy imaginarias que fuesen estas acciones en la representación escénica".[2]

"Yo en aquellos días […] amaba sufrir y buscaba tener de qué sufrir cuando en el infortunio ajeno, imaginario y teatral, me producía más placer y me atraía con más vehemencia aquella representación del actor en que se me saltaban las lágrimas".[3]

---

[2] San Agustín, *Confesiones*, Libro III, Cap. II, p. 30.

[3] *Idem.*

En suma, San Agustín condena el goce estético desde un código moral. Condena el goce estético de lo inmoral y condena el gozar del sufrimiento, lo que con el correr de los siglos se convierte en la apología del goce estético del dolor en Sade, y más aquí en el tiempo, en el teatro de la crueldad de Artaud.

No hablemos de las condenas éticas a la representación del cuerpo en pintura y escultura, la sustitución del modelo atlético griego y romano; por el cuerpo como símbolo de la trascendencia, símbolo de valores. La imbricación ética-estética se torna manifiesta una vez más.

En otro orden, la mística de Eckhart también rechaza las actividades de la imaginación. Ahora la ética eckhartiana, por motivo de su mística, vuelve a descartar la imaginación.

¿Cuál es la razón? Ello obedece a que las imágenes se convierten en un estorbo para el difícil camino del desasimiento del alma. El equivalente de San Juan en su *Subida del Monte Carmelo*, que es el proceso de despojamiento progresivo de todo contenido sensible que encamina en su ascenso al alma a la unión mística final; en este ascenso penoso, la imaginación pone trabas. Ello porque empuja al hombre a la exterioridad —peculiaridad importante de la imaginación—, en cuanto configura sus objetos en imágenes. Además, hunde al individuo en la corporeidad en cuanto la fantasía es una aliada del deseo, a veces motivándolo, catalizándolo o realizándolo; y una promotora del goce sensible.

Así, la mística —sin quererlo— también ha contribuido, aunque negativamente, a resaltar el papel ético de la imaginación.

La historia de las proscripciones éticas de la imaginación continúa, y no hablemos de proponer justamente a la imaginación misma para fundar la ética sobre ella. Salen al encuentro perplejidades y censuras de todas las tiendas.

Por ahora, un poco de quijotismo: "ladran, Sancho…".

3. La imaginación y la ética: perspectiva heterodoxa

Si decantamos lo social, lo biológico, lo psicológico, lo "anecdótico", en fin, y nos quedamos sólo con el movimiento, la vida como proceso transcurre en un movimiento abierto, infinito, entre límites a ser transgredidos y la transgresión que descubre nuevos límites.

Así pues, a medida que crece la ciencia, "derribando y corriendo" límites, crecen también las interrogantes, el misterio parece hacerse mayor. Los límites a la acción humana son móviles, pero límites al fin. Y la propia actividad da lugar a los sofismas que tornan necesaria la lógica, los horrores de la vida, que piden el goce estético y la belleza, las formas humanas de sumisión que exigen libertad; el vicio, la violencia, la destrucción, la guerra que hacen necesaria la ética; las evasiones, elucubraciones y locuras tejidas por la imaginación patológica, transgresiones que conducen a la destrucción del hombre; exigen la imaginación constructiva, sus desbordamientos creadores, transgresiones que afirmen lo humano y, por qué no, lleguen a aspirar a su superación.

Si todo esto es posible, lo es porque el ser humano es transgresor, y es transgresor porque imagina.

Si traducimos la multifacética y rica actividad de la imaginación —otra vez— a la descripción de su movimiento, podríamos decir que articula tres momentos fundamentales: negación, transgresión y posición (afirmación).

La negatividad le es inherente a la imaginación, en cuanto imaginar implica una no conformidad pasiva con lo "dado". Imaginar es esbozar un distanciamiento, un ir más allá de lo que de cualquier forma se nos antepone. La actitud imaginante es la de negarse a ser un registro pasivo, fiel, de lo dado, la de ya estar más allá, trascendiéndolo, pensando después del límite. Si la actitud fuera de receptividad, aceptación, el individuo no imaginaría.

Como segundo momento, la imaginación transgrede el límite, supera el obstáculo, *vence* o *rodea* la resistencia que impone el límite. Pero no se detiene ante ella. Si así fuera, no imaginaría.

Este movimiento imaginativo se realiza plenamente cuando culmina en la posición, en el acto de dar-se un objeto, es decir, cuando es constituyente, creadora; ofrece una alternativa.

Si no culmina su actividad en la auto-posición de un "objeto" en imagen, es una actividad trunca. La imagen, metáfora, obra de arte, utopía o sistema o pensamiento, hipótesis o construcción compleja, pone de manifiesto una constante que la caracteriza: son configuraciones anticipadoras. Aun en los casos en que la actividad imaginativa se vuelque al presente e incluso al pasado.

Estos tres momentos inherentes a la actividad imaginaria serán recogidos a nivel teórico en la propuesta de pensar la ética a partir de la imaginación.

4. La imaginación y la cultura

En sesiones anteriores planteamos la necesidad de recuperar para la filosofía actual un hombre pleno, para el que la imaginación juega un papel esencial. Sin embargo, lo hemos dejado aún suspendido. Hagamos que se apoye en la matriz cultural, donde convive en sociedad.

El hombre imaginante es individuo-social. La sociedad produce la cultura que la caracteriza, en cuanto la cultura no es sino el conjunto de los modos de vida y creaciones de esa sociedad, las figuras de la acción humana en un espacio y un tiempo determinados. Entre sus creaciones *figura* —más o menos difuso, inconsciente, indeterminado— *el conjunto* de valores, normas y prescripciones, pero también prejuicios, sentimientos de arrepentimiento o remordimiento, o satisfacciones, en función de "algo" rector de las preferencias que muy vagamente podríamos llamar "bueno". Esto es, simplificando mucho, "la moral".

A este nivel se constata la pérdida, el hueco moral que se llena sustitutivamente con "reglas de juego", prescripciones pragmáticas. En este punto precisamente se torna manifiesta la importancia de la ética en tanto reflexión teórica acerca de las teorías morales que, de un modo u otro, aun en inmoralismos, se logran filtrar.

De ahí que la ética —aunque a nivel metateórico— se ocupe de un individuo-social.

Sostenemos que la cultura juega un papel represor. Esta tesis aparece formulada con total claridad por Kant, que en la línea de Rousseau sostiene:

> Es de presumir que la Naturaleza no ha colocado instintos y facultades en los seres vivos para que los combatan y sofoquen; la disposición de los mismos no estaba orientada hacia un estado civilizado sino meramente hacia la conservación de la especie humana como especie animal y por eso aquel estado pugna en contradicción ineludible con ésta, contradicción que sólo una constitución civil

> perfecta (fin supremo de la cultura) pudiera cancelar, mientras que por ahora la distancia entre Naturaleza y Cultura se llena, como es sabido, de todos los vicios y de sus consecuencias, de todas las miserias humanas.[4]

En suma, el hombre, para Kant, es un ser desgarrado, escindido, con un instinto ambiguo de insociable sociabilidad, en contradicción con la cultura que lo oprime.

Por su parte, Schiller continúa en esta línea enriqueciendo la concepción de la imaginación entre las funciones epistémicas del sujeto, pero de un sujeto encarnado en un individuo conflictual e instintivo; individuo que se inserta en una cultura represora, de una época decadente.

¿Cómo caracteriza Schiller la imaginación en el seno de las funciones epistémicas de ese individuo escindido, desgarrado entre sus impulsos y las normas coactivas que la cultura le impone; una cultura que, además, propone como decadente?

Schiller piensa la imaginación en un contexto totalizante; y en ese contexto, la imaginación irrumpe como la fuerza desbordante de lo real, y como dice en un enunciado, que convertimos en uno de los epígrafes del libro: "[...] quien no se atreva a ir más allá de la realidad, jamás conquistará la verdad".[5]

En un pasaje no exento de ironía, muestra *la coincidencia* de la estupidez máxima con el elevado entendimiento, es decir, el que consiste en la razón aislada. Dice Schiller:

> La estupidez máxima y el entendimiento más elevado tienen entre sí cierta afinidad en el hecho de que ambos buscan lo *real* y son completamente insensibles a la simple apariencia. […] la estupidez no puede elevarse por encima de la realidad, ni el entendimiento permanecer por debajo de la verdad. Lo que efectúa en la primera la falta de la imaginación, hácelo en el segundo el dominio absoluto sobre la misma. Así, pues, en tanto la necesidad de la realidad y la dependencia de lo real son simples consecuencias de la falta de

[4] Immanuel Kant, *Comienzo presunto de la historia humana*, p. 90.
[5] Carta X.

> imaginación, la indiferencia por la realidad y el interés por la apariencia son una verdadera ampliación de la humanidad y un paso decisivo hacia la cultura.

La estupidez y la razón coinciden, así, en un punto: no son capaces de trascender lo real. Viven pegadas a la tierra, a lo dado, y esto que tanto le gusta al "sentido común", divulgador del positivismo a ultranza, formula como alabanza: "X, ah sí… tiene los pies sobre la tierra". Cuidado, no nos transformemos en gigantes con los pies de barro, a fuerza de tenerlos sobre la tierra.

La *estupidez* vegeta incrustada en cualquier realidad, sociedad o cultura, incapaz de valorar, en tanto toda valoración implica una toma de distancia, una libertad.

La *razón* alcanza una "forma superior" de existencia, en cuanto puede rumiar día tras día el mundo en que está. Pero sólo cuando la imaginación pone aire en sus velas puede desbordar lo real; porque es el signo de la imaginación transgredir los límites, ir más allá de lo dado avizorando lo nuevo, lo por venir. Sólo *a través* de ella o *con* ella puede el hombre aventurarse fuera de lo real, repensarlo, replantearlo, recrearlo. Así, el hombre con-forma, imprime su poder creador en una realidad que va moldeando a su medida.

De esta manera, incluso puede llegar a crear valores, a partir de un sobre-pasar lo dado. Puede construir una ética como "modelo teórico" de "un mundo mejor".

Más aun, las tres "herejías" más corrosivas y aurorales para el pensamiento del siglo XX: las concepciones de Marx, Nietzsche y Freud han insistido, por sus respectivas vías, en señalar la opresión, el resentimiento, la represión a que el hombre en la actualidad está sometido. En tiempos más recientes, Marcuse recoge la tradición y la prolonga para lanzar una propuesta que, si bien admite el papel represor de la cultura —revelando una salida optimista para este mundo tan castigado—, sostiene que todavía cabe la alternativa de una cultura no represora.

La cultura no represora es pensada por Marcuse como aquella que "autoriza" y, más aún, propicia la realización de Eros y da cabida a la imaginación. Una cultura donde la imaginación no quede sometida, ahogada, sino que pueda aflorar.

Detractores y defensores de las tesis marcusianas no se han puesto de acuerdo aún, pero en este momento lo que nos interesa subrayar es la crítica a la cultura represora, y el papel de la imaginación como vía privilegiada para la autoafirmación del hombre.

Desde un punto de vista ontogenético, Marcuse revela que el individuo socialmente "adaptado" es el que —aceptando las reglas del juego— guía su acción por el principio *yoico* de realidad; que le permite aun el placer —¡qué concesión!—, si bien no ya inmediato, primario, sino diferido, trasladado, "domesticado". Es la fórmula transaccional de la convivencia. Sin embargo, no deja de ser una organización represiva de los instintos, como camino para superar la "insociable sociabilidad" denunciada por Kant.

Esta asfixia cultural de los instintos se compensa con un desarrollo inusitado de la razón. Como dice Marcuse:

> Bajo el principio de la realidad, el ser humano desarrolla la función de la *razón*: aprende a "probar" la realidad, a distinguir entre bueno y malo, verdadero y falso, útil y nocivo. El hombre adquiere las facultades de atención, memoria y juicio. Llega a ser un *sujeto*, consciente, pensante, engranado a una racionalidad que le es impuesta desde afuera. Sólo una forma de pensamiento es "dejada fuera" de la nueva organización del aparato mental y permanece libre del mando del principio de la realidad: la *fantasía* está "protegida de las alteraciones culturales" y permanece ligada al principio del placer.[6]

En este sentido es que la fantasía, en cuanto fuerza rebelde, irreductible al principio de realidad, puede llegar a convertirse en aliada de las perversiones, más aún, puede alcanzar un papel constitutivo de las mismas, que buscan alcanzar el placer que la realidad les niega, permanecer bajo el principio del placer y no del de la realidad.

La imaginación, pues, puede convertirse en una función moralizante o inmoralizante, de afirmación o destrucción de lo humano. Tan decisivo es su poder.

Desde una perspectiva filogenética, Marcuse rastrea el desarrollo histórico de la civilización represora hasta la actualidad y concluye

[6] Herbert Marcuse en María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 223.

que en este trayecto la razón se ha convertido en instrumento de represión por excelencia. Lo dice así:

> Cualesquiera que sean las implicaciones de la concepción griega original del Logos como la esencia del ser, desde la canonización de la lógica aristotélica, el término se identifica con la idea de ordenar, clasificar, dominar […] Y la idea de la razón llega a ser cada vez más antagónica de aquellas facultades y aptitudes que son más receptivas que productivas […] puesto que aquellas permanecen fuertemente comprometidas con el principio del placer. Estas facultades y aptitudes aparecen como los elementos irracionales que deben ser conquistados y restringidos para servir al progreso de la razón […] El logos se convierte de ahí en adelante en la lógica de la dominación.[7]

En suma, una cultura represora promueve un individuo escindido, dividido (la *Spaltung* freudiana), porque en sus relaciones sociales vive con un pedazo de su ser (aceptado moralmente), y oculta al otro, el amoral, el que se mueve bajo los influjos del ello, el pulsional, pero que es también el que busca satisfacciones y placer.

Ante este panorama, la imaginación se levanta con un papel fundamental, como la función que logra recomponer los pedazos de ser humano en una totalidad; pero, además, logra reconciliar los jirones de realidad que la cultura contemporánea nos puede ofrecer.

En una fórmula de bello rigor, Marcuse sostiene: "La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad".[8]

> Aunque esta armonía haya sido convertida en una utopía por el principio de la realidad establecida, la fantasía insiste en que puede y debe llegar a ser real, en que detrás de la ilusión está el conocimiento. Nos percatamos por primera vez de las verdades de la imaginación cuando la fantasía en sí misma toma forma, cuando crea un universo de percepción y comprensión —un universo subjetivo y al mismo tiempo objetivo—. Esto sucede en el *arte*.

---

[7] *Ibidem*, p. 225.
[8] *Idem*.

Así, el arte, aquella ficción pervertida, se ha convertido en simulación afirmadora de lo humano, por ende, se descubre, además, un sentido del papel moralizante que puede llegar a alcanzar.

5. Hacia la propuesta de una ética en torno a la imaginación

Una pesquisa cuidadosa de las actividades múltiples de la imaginación nos revela su peculiaridad de derramarse por todas las figuras de la acción humana. Ninguna está exenta de algún grado y modo de participación imaginativa. Es una fuerza psíquica que se expande, que invade todas las actividades psíquicas para configurarlas; o por lo menos, si en algunos casos no es posible —lo que ya implica una ardua discusión filosófica actual—, las tiñe con figuraciones concomitantes. En algunos casos es subordinada, en otros es la dominante del psiquismo, pero siempre opera por negación e identificación, rechazo y vínculo, separación y nexo; aislamiento y reconciliación, o en lenguaje químico, por composición y descomposición. Ya sea en uno u otro caso, realiza sus actividades articulando tres momentos: negación, transgresión y afirmación.

Negación no siempre es rechazo, puede llegar a asumir la forma de la superposición, la amalgama, lo que aun así llamamos negación en cuanto implica una recepción que altera el algo recibido, sea una teoría, un modelo artístico, una hipótesis, una creencia u otra. Por otra parte, la afirmación, la posición no siempre se logra. Una forma particular del asunto se vuelve manifiesta en sentido concreto cuando pensamos que destruir es más fácil que construir; criticar más fácil que crear. Así no es difícil que una imaginación sometida, no educada, pasiva, "domesticada", no alcance su plenitud en la construcción, la propuesta, la creación.

Esto es lo que como educadores debemos promover.

En última instancia, pues, el momento absolutamente *sine qua non* para una actividad imaginativa es el de la transgresión, su actividad des-borda, sobre-pasa y, en algunos casos, rodea los límites.

La imaginación —afirmé— hace posible que el hombre transgreda lo real, transgreda su yo, transgreda su individualidad, transgreda el pasado y el presente.

Si la ética tiene un sentido y una razón de ser, es porque el hombre es transgresor.

Ser transgresor significa, en rigor, ser imaginante. Sin imaginación no hay transgresión posible.

Ser transgresor, ser imaginante, significa, también, ser —en un sentido— libre.

La *necesidad de la ética* deriva de nuestro ser transgresor. Porque por serlo es que el mundo está como está.

Hace cinco siglos, Pico della Mirandola pensó al hombre como un animal "de naturaleza multiforme y mudadiza", y agrega: "¿quién no admirará a este camaleón?". Sin embargo, sabe, y se lo hace decir al "supremo Artesano":

> Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te formes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión.[9]

Pico nos propone un hombre que se recrea, que se moldea, un hombre libre de "hacer-se". Así ya no nos maravillan Sartre o los existencialismos.

Esta concepción plástica del hombre es una concepción antropológica levantada sobre el modelo del arte. De esta manera muestra la posibilidad de convertirse en su propio artista. Pero no nos engañemos, también puede convertirse en su depredador.

Así, la libre transgresión que caracteriza lo humano, la fuerza de su imaginación en acción, plantea no sólo la *necesidad* de la ética, sino su *posibilidad*.

Valoración, elección, decisión, pero también satisfacción o arrepentimiento y remordimiento entre las actitudes morales *son posibles* porque hay una distancia que el instinto ignora; que la costumbre cancela actuando *como si* la acción no pudiera ser de otro modo; y que la imaginación transgrede.

La imaginación funda el ser moral

El hombre es un ser escindido entre lo que es y lo que debe ser. Si

[9] Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*, pp. 105-107.

fuera *uno* con su acción, como el animal, situado *en* el mundo, sin distancias, sin fisuras, sólo culminando instintos en satisfacciones, no habría ética posible. Es éste uno de los sentidos del inmoralismo nietzscheano, cuyo germen radica en Schiller, Hölderlin y Novalis en cuanto plantean la necesidad de la inocencia. La desaparición de la virtud en aras de la inocencia.

Si el hombre se sitúa *ante* el mundo, con distancia, perspectiva, y *ante* sí mismo, esas grietas son precisamente las que permiten que ejerza su capacidad de sustitución, de simulación, de hacer *como si*, y en forma más plena, de simbolizar.

Si el hombre fuera uno con su acción, estaría "más allá del bien y del mal"; si fuera uno su querer con su deber, sería una voluntad santa. Ninguno es el caso y la escisión que le es inherente al hombre hace que *en esa tensión* se juegue su ser moral y necesite una ética.

Salvar el instinto puro lleva al inmoralismo o a su variante, la propuesta de la inocencia. En ese camino se gana *la autenticidad*; ser fiel a sí mismo, al presente; coincidir consigo mismo, ser *uno*, no dividido, escindido, desgarrado por conflictos insuperables.

La autenticidad es una forma de la reconciliación.

Sin embargo, habría que salvar la autenticidad como imperativo ético central por otra vía, una que no invalidara la ética como tal. Es más, si retrocedemos un paso, en realidad lo que está en cuestión en estas concepciones es la viabilidad de la convivencia misma. Porque —pensando metafóricamente, pero también literalmente—: ¿es tan "inocente" la inocencia?, ¿es tan "tierna" la infancia? Y en otro plano, ¿es tan plena la Edad de Oro que los románticos, en su nostalgia del pasado, atribuyen a los griegos?

¿No estará más cerca del hombre concreto Kant —paradojalmente—, cuando le llama "madera retorcida", cuando descubre su "insociable sociabilidad?

¿No estaremos más cerca de lo real cuando tomamos conciencia de toda la destrucción y la violencia que el hombre ha logrado sembrar?, ¿cuando nos topamos con una moralidad difusa, contradictoria y en ocasiones hipócrita?

Pero hay otro sentido de ingenuidad: la actitud de identificación, de vinculación, de reconciliación imaginativa con la totalidad, que Marcuse, Breton, pero también desde alguna mística y alguna

poesía se ha llegado a vislumbrar. Actitud que otorga valor a todo lo que vive, que respeta, busca, expresa y promueve la trama de lo real, afirmativamente, en unidades cada vez más amplias, que en ocasiones sólo el arte puede plasmar.

Pero el hombre, además, es simulador, hace *como si* sustituyera.

Esta grieta del *como si* pone de manifiesto el movimiento de negación, transgresión y posición que la imaginación puede ejecutar, y en esta grieta el hombre exhibe el vicio o la virtud.

Este espacio, cuando se vuelve un "disimular", un simular con voluntad de engaño, hace posible que la imaginación humana empuje al hombre a su propia destrucción: vicio, delito, infracción, perversión son también transgresiones, pero deshumanizantes. Es la imaginación que se devora a sí misma y gesta su auto-destrucción.

Así como la enfermedad hace necesaria la medicina, los vicios hacen necesaria la ética.

A esta altura del mundo no creo que baste con las epidérmicas versiones de las micro-éticas al estilo de Victoria Camps. Si bien las macro-éticas pueden ser inoperantes ante las urgencias cotidianas del "¿qué debo hacer ahora, ya, en este caso?"; sin embargo, no necesariamente lo serán.

Pero las micro-éticas de las prescripciones pragmáticas se convierten en recetarios de la eficacia y pierden de vista el profundo calado humano, ontológico si se quiere, que la ética puede alcanzar.

La macro-ética puede ser abierta, plural, móvil, si se construye con "piezas" a su vez abiertas, plurales, móviles. Así, obtenemos una escultura cinética y no estática. La propuesta de una ética así aparece como viable cuando se la piensa desde una transgresión humanizante. ¿Cuál será ésta? La que propicie la convivencia; una convivencia *digna* y *justa*, que promueva un ser erguido y no ese ser que yace en la costumbre. Una transgresión cuyo único cuidado sea el no atentar contra "el bien común", parafraseando a Aristóteles. Quizá todavía salvando la vigencia de las fórmulas del imperativo kantiano, que —además— dan margen para imaginar muy diversas vías para su realización en diversas culturas.

También, apoyando la ética en el ser transgresor del hombre, la ética conlleva el rechazo a formas inaceptables de convivencia, y la invención de "un mundo mejor" hasta si fuera posible la uto-

pía de "un mundo feliz". Asimismo, la ética expresa teóricamente los tres momentos inherentes a la acción imaginativa: negación, transgresión y posición.

De ahí que la ética, si bien es cierto que es un asunto del aquí y el ahora, lo es para un porvenir, porque es la construcción teórica que a partir de un presente fallido, represor y lacerante, proyecta un nuevo modelo que todavía no es, pero es preciso promover que sea. El quehacer filosófico actual debería aprender con Novalis que: "El hombre no está destinado únicamente a la ciencia: el hombre debe ser hombre; está destinado a la humanidad".[10]

Estas verdades tan básicas parecen quedar disimuladas por la hojarasca de la unilateralidad de la lógica y la filosofía de la ciencia. Quizá más urgente sea hoy una ética.

Pero la filosofía debe aprender con Pico della Mirandola a desconfiar del abuso del "justo medio", cuando ello lleva a la pasividad, a la mediocridad, a la medrosidad; cuando equivale a maniatar —por temor— a la imaginación.

El imperativo ético de Pico exige: "Que se apodere de nuestra alma una cierta santa ambición de no contentarnos con lo mediocre, sino anhelar lo sumo, y tratar de conseguirlo (si queremos podemos), con todas nuestras fuerzas".[11]

El imperativo ético de Pico nos provoca, porque nos dice: recuerden que lo heroico también es humano.

Ya es tiempo de superar nuestro estado de "gorgojos" pensantes como el sarcasmo de Voltaire nos llamó.

Y si bien la imaginación "es una de las fuerzas de la audacia humana", como sostiene Bachelard, aceptamos el desafío: "Es tiempo de soltar las amarras a la imaginación".

---

[10] Novalis, *Fragmentos*, p. 32.

[11] P. della Mirandola, *op. cit.*, p. 108.

Filosofía de la imaginación: El cuerpo al rescate de su historia[1]

El cuerpo, dentro de la filosofía, tiene un lugar privilegiado de estudio en la filosofía de la imaginación. Ésta permite recuperar el cuerpo, porque él es captado —además del tacto— a partir de su imagen. El tacto también se transcribe en imágenes.

Yo me relaciono con el otro a través de la imagen corporal que el otro me ofrece. Así entro yo en el mundo del otro.

Mi propia imagen la conquisto a través del espejo en la relación conmigo misma. Mi imagen especular me permite reconocerme como cuerpo y, por un proceso de regresión, me reencuentro con el yo que lo habita o que es también ese cuerpo.

El problema del cuerpo estuvo siempre presente a través de la historia de la filosofía, tanto oriental como occidental, pero de diferentes maneras.

Grecia: cárcel del alma

Con algunas generalidades, podemos hacer un ligero recorrido a lo largo de la historia.

Entre los griegos, por ejemplo, en Platón, el cuerpo, filosóficamente, era una especie de cárcel del alma, una prisión a la que era condenada el alma huérfana por alguna falta cometida en la vida preterrena. Esto está relacionado con motivos religiosos y místicos. Se partía de una concepción dualista que separaba el alma del cuerpo como dos elementos ontológicamente diferentes.

Así, el cuerpo era un instrumento de conocimiento, pero que alejaba al hombre de los valores morales a través de las pasiones.

---

[1] Texto publicado en *La República*, de Montevideo, Uruguay, el 8 de abril de 1990.

Para los griegos no era, sin embargo, totalmente desdeñable este cuerpo como instrumento: había, simplemente, que educarlo. Por ello, aparece un cuerpo ideal en el arte: el cuerpo del atleta, bello, educado, moldeado.

Cristianismo: dominado y virtuoso

Con la irrupción del cristianismo, el cuerpo —siempre en una concepción dualista— debe ser dominado. El cuerpo debe estar al servicio del alma. En el caso de los místicos, el cuerpo debía ser abandonado para lograr la unión con Dios. No se le domina, se le abandona, porque no puede molestar para la esperada unión con la divinidad. Esto tiene una notoria relación con la filosofía oriental, en la que el cuerpo no puede entorpecer la meditación en el acceso al nirvana como estado superior del alma.

Si comparamos el cuerpo del atleta griego con el cuerpo del arte medieval, vemos que se estilizó y que es un vehículo para la trascendencia. El cuerpo empieza a simbolizar la virtud, la castidad, la fe. Además, se viste, ya no es el bello cuerpo desnudo.

Renacimiento: aliado del alma

En la época tan heterogénea del Renacimiento aparecen otra vez los indicios griegos, pero hay valores agregados, como la heroicidad, tan claramente expresada en el *David*. El cuerpo es bello y desnudo, pero está cargado psicológicamente. Es, por eso, un aliado del alma, que la expresa, la plasma en la realidad. Ya no es desdeñable.

Más tarde, con Descartes, hay una vuelta al dualismo radical. El cuerpo es una especie de máquina regida por leyes, mientras que el alma es libre y puede ser perdida otra vez por las pasiones no controladas.

Siglo XX: el cuerpo que gana

En el siglo XIX y XX, las nuevas concepciones acaban con toda esta tradición histórica en torno al cuerpo. Marx, Nietzsche y Freud llegan por tres caminos diferentes a la superación del dualismo alma-cuerpo y a una concepción del hombre como ser integral.

El peso en la balanza de la historia cambió de platillo. Asistimos a un renacer del cuerpo como valor y lo encontramos ubicado co-

mo pionero en la relación con el alma. Fenomenología, existencialismo, psicoanálisis, materialismo, surrealismo, todos coinciden en revalorarlo. En esto ha ganado toda la filosofía.

Ahora el cuerpo nos puede perder, pero también nos puede ganar, nos puede salvar, porque nosotros podemos ganarnos a través de él.

Ahora el sujeto de la filosofía es también su cuerpo. Yo ya no soy yo y por otro lado mi cuerpo; yo soy yo y también mi cuerpo.

Esto produce profundos cambios en mí. Y en todos. Tenemos que aprender a asumirnos con todo lo positivo y lo negativo que tenemos. Y asumirnos en conflicto: entre lo bueno y lo malo, lo feo y lo bello, la enfermedad y la salud. En esas dos aguas vivimos y en ellas tenemos que aceptarnos. Somos una totalidad conflictuada.

Hoy: la imagen corporal como instrumento de poder

Hoy reconocemos que el cuerpo es tan importante como la imagen corporal. Con mi cuerpo yo conozco al otro y me conozco, pero, sobre todo, con la imagen que yo me formo de mi cuerpo y del cuerpo del otro.

Hoy la imagen nos rige y nos gobierna; lo hace a través de la televisión, de la propaganda. Esto sucede en las relaciones humanas y también en las relaciones indirectas. A través de las relaciones mediadas se nos venden productos o se nos muestra propaganda política. El cuerpo funciona, así, como un instrumento de poder. Y no es el cuerpo, es su imagen. Por medio de las imágenes corporales se nos envían mensajes de consumo.

De esta manera, el cuerpo se transforma en un instrumento de relación cultural, de penetración cultural, de dominación cultural.

¡Qué lejos estamos de aquel cuerpo atlético o estilizado o heroico!

Ahora el cuerpo arrastra a la mente, porque llegamos a ella a través de la imagen corporal.

¿Y la mujer?

En toda la historia no hablamos del cuerpo de la mujer. Era el atleta griego, el hombre heroico, el buscador de la unión con Dios. La mujer era quien agotaba su ser en su ser corporal, pero le valía

siempre una imagen de su cuerpo de la que no era dueña. Su cuerpo era sede de vida o de placer de otros. Entre la prostitución y la maternidad en el realismo al uso, no en otra cosa, figuraba la mujer.

Hoy, una de las tareas de las mujeres es recuperar y recuperarse en esa imagen integral, y trasladarla a la educación y a la medicina. Tal vez en el concepto de salud se unan todos los aspectos de una concepción integral del ser más que en ningún otro campo: lo social, lo biológico, lo psíquico, lo político, lo educativo y lo religioso, aparecen en él claramente relacionados.

Las mujeres y quienes se interesan por la vida plena e íntegra, que pasa por una recuperación y un rescate del cuerpo para su plenitud, tienen mucho que hacer y que encontrar en la filosofía.

Hacia un hombre imaginante

Afirmar que la versión "ortodoxa" (fiel a la razón) de la historia de la filosofía, la filosofía de la conciencia, la concepción del hombre están en "crisis", es no decir nada.

Un poco de etimología nos recuerda que originalmente "crisis" significa "juicio" en cuanto al resultado de un proceso, la decisión sobre un caso y, en general, la terminación de un suceso. Así, la palabra "crisis" aparece asociada con la decisión final de un acontecer; en consecuencia, implica un cambio —favorable o desfavorable—, un "*viraje decisivo*". Un giro de esta naturaleza en una situación, la torna difícil, por lo que la palabra "crisis" denota una fase peligrosa de un acontecer. En cuanto giro, viraje radical, implica peligro, inseguridad. Incertidumbre y riesgo son rasgos de la novedad.

La crisis de una enfermedad es el término para designar el punto álgido, el momento de manifestación aguda después del cual se espera un desenlace favorable o desfavorable. Por extensión, se habla de crisis financiera, crisis política, crisis de gobierno, crisis ministerial, crisis económica. Finalmente, también los filósofos hablan de "crisis". Crisis de la filosofía, de la estética, de la metafísica, del racionalismo, de la conciencia...

Decir que la filosofía está en crisis es no decir nada, porque ella *es un saber en crisis*. La crisis le es inherente, le es consustancial. La filosofía es la historia de todos sus "virajes radicales". La filosofía que no está en crisis es su negación o, lo que es lo mismo, filosofía dogmática. El constituirse como un saber siempre en transición es el sello inevitable de su quehacer. No existe filosofía "sólida", consolidada; la filosofía se da "en estado líquido" o no se da.

La salud filosófica consiste en asumir su inevitable *convalecencia* y *a los filósofos no les queda sino convivir en la crisis*, lo que —dicho en

otras palabras— significa: admitir la verdad del otro, la crítica, la polivalencia de los discursos y, sobre todo, la autocrítica.[1]

Éste es el contexto con base en el cual se desarrolla la propuesta del *hombre como ser imaginante*.

1. El logos o la historia ortodoxa de la filosofía de Occidente

La historia de la filosofía de Occidente ha sido la historia del *logos*. No obstante, las variadas acepciones del término: pensamiento, palabra, espíritu, enunciación, ley, ciencia, conocimiento, cambio, ser, armonía, etcétera, denotan un ámbito de problemas configurantes de la "historia oficial", "ortodoxa" de la filosofía de Occidente, que —de un modo u otro— ha resultado la historia de la razón pensándose a sí misma bajo múltiples aspectos.

Esta versión ha dado un "viraje radical" cuya gestación lenta pero inexorable está ligada al surgimiento de la postura crítica. Éste es un momento clave para el estudio de la imaginación como función epistémica, ética, estética y antropológica.

La imaginación irrumpe con un papel central en el escenario filosófico cuando la filosofía se vuelve crítica. Es decir, cuando los filósofos —fundamentalmente Bacon, Descartes, Hume y, en rigor, Kant— toman conciencia de la necesidad de iniciar el edificio del conocimiento desde sus cimientos, para la consecución de lo cual es preciso investigar previamente los alcances y los límites del instrumento epistémico —hasta entonces— por excelencia: la razón.

La postura crítica erosiona la ortodoxia de la razón. En particular, la filosofía de Kant decreta *el principio del fin del reinado de la razón*. Kant entabla juicio a la razón. Su tribunal, si bien presidido por la razón misma, emite un fallo que no la favorece del todo.

Su investigación nos descubre una razón desgarrada entre su impulso y su límite.

La razón que Kant describe en la primera gran fenomenología que es la *Crítica de la razón pura* (antecedente de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel), es una razón que se pierde en especulaciones cuando, movida por su impulso a la trascendencia, transgrede

[1] Hasta aquí, el texto también se reproduce en "La filosofía como saber en crisis", en este mismo volumen. [N. del E.]

los límites de la experiencia posible: una razón escindida y dialéctica (sofística) cuando se excede. Por esta vía, la razón comienza a quedar "bajo control", a los efectos de asegurar su "uso legítimo".

De esta manera se va debilitando su poder absoluto. Por esa grieta empiezan a asomarse otras funciones psíquicas sometidas a su dominio. Así, la imaginación que ha sido sujeta, marginada, que ha vivido a la sombra oprimente de la razón, empezará a asomar su irreverente faz a la historia ortodoxa, oficial, serena, de la filosofía occidental.

No se trata de proponer el destierro o la sustitución de la razón. Se trata de recordar que la filosofía también puede salir al mundo por otras vías, que no exclusivamente por la razón pura, sola, en su asepsia aislante.

Es hora de asumir una razón imaginante, una razón fecundada por una imaginación compleja, multívoca, oscura, ambigua, avasallante, propulsora del conocimiento, y en algunos casos una imaginación dominante, como en el ensueño, el sueño, la fantasía, el arte mismo, en general.

Ciencia, técnica, arte, mito, magia, en fin, todas las formas de la acción humana exhiben las huellas del trabajo de la imaginación, en diversas modalidades, pero como una de sus condiciones necesarias de posibilidad. Sin la imaginación, las diversas figuras de la acción humana son inconcebibles.

En suma, la historia oficial, ortodoxa de la filosofía de Occidente, no es toda la historia. La multiplicidad de las "historias heterodoxas" ha alterado la tersura de la superficie de esta historia ortodoxa de la filosofía; ha agitado sus aguas con sus "virajes radicales" para mostrar que también se puede salir al mundo no sólo por la filosofía pura, sino por la magia (Bruno); no sólo por el ensayo, sino por la utopía (Platón, Moro, Campanella, Bacon y la abrumadora diversidad de utopías posteriores); no sólo por la "seria" moral ejemplificante, sino por la burlona mordacidad de la sátira (Swift); no sólo por el pensamiento discursivo, sino por la ironía o el humor; no sólo por la "razón seca" (como gustaba decir Bacon), sino por el entusiasmo desbordado (Novalis, Hölderlin); no sólo por la conciencia, sino por lo inconsciente (Freud); no sólo por la vigilia, sino por el sueño (Breton) o por el ensueño (Bachelard); no sólo por la frigidez

mortecina de la lógica, sino por la opulencia instintiva avasallante (Nietzsche); no sólo por el enunciado compatible, sino por dadá; no sólo por la "medida áurea" y la ciencia de la perspectiva, sino por el *ready-made*… en fin, no sólo por la idea "clara y distinta", sino por la complejidad lábil, polivalente y ambigua de la imagen.

2. La conciencia o el "hombre de vigilia"

Retrocedamos al punto inicial, para un nuevo avance. El giro auroral de Kant pone en marcha un movimiento teórico fundamental.

El regreso sintético kantiano a la unidad originaria del yo puro, sujeto trascendental, descargando paulatinamente todo el "lastre" de lo empírico, pone al descubierto una estructura formal, pura actividad sintética, que se convierte en el pivote en torno al cual gira la arquitectónica de la razón. Así, su sistema de epidermis estática esconde una médula dinámica, la actividad (*Handlung*) sintética pura del yo trascendental, en la que reposa toda posibilidad de conocimiento, aun la experiencia posible.

A partir de allí, Fichte desdobla el yo puro kantiano, en el yo=yo que, en tanto "yo evidente" y "yo visto" encierra en sí el límite, la diferencia, la divisibilidad. El yo=yo fichteano es la actividad infinita de la reconciliación del yo consigo mismo, reconociéndose como tal mediante la actividad libre de poner-se, a través de los lábiles límites que la imaginación crea y derriba en su infinita actividad.

El yo kantiano sin fisuras se desdobla en la concepción de Fichte pero, además, crece hasta devorar el no-yo, incorporado en su seno; paso que Kant no dio aceptando la realidad no-yoica como X subsistente en cuanto noúmeno. Con Fichte ha nacido el idealismo moderno.

Hegel va más allá. Logra potenciar al máximo el sujeto incorporando un nuevo desdoblamiento por el cual el sujeto, el yo, no es sino una de las maneras de expresarse el Espíritu Absoluto. El yo trascendental kantiano adquiere alcances ontológicos y extensión cósmica.

Las filosofías del logos racional y su contracara, la conciencia, han alcanzado su máximo esplendor, pero exhibiendo ya los signos del "viraje radical" que muy pronto se iba a producir. Sin ir más lejos, es en esas filosofías, precisamente, que la imaginación adquie-

re un papel medular. Sin embargo, la filosofía ortodoxa desde el *cogito* cartesiano, pasando por el sujeto trascendental kantiano, el yo puro fichteano o el Espíritu Absoluto hegeliano sólo cuentan con el "hombre de vigilia". Es preciso otro "viraje radical" de la filosofía para descubrir, como dice Bachelard, el "*cogito* del soñador".

Paradojalmente, quien ha contribuido a derrocar la visión del "hombre de vigilia" en la filosofía ha sido el psicoanálisis de Freud. Más paradojal —si cabe la expresión "cuantitativa" de las paradojas— es el hecho de que ya Kant en su *Antropología* dio cuenta de esta realidad. Freud arranca ya con un doble giro decisivo. Primero, la inversión del punto de vista, para partir de la afirmación del psiquismo como inconsciente. La naturaleza de lo psíquico es inconsciente, en él se inscribe lo consciente como lo ocasional. Segundo, Freud además "cambia de orilla" y, en vez de partir de lo normal para asomarse a lo patológico, es desde la orilla de lo patológico que investiga —en segunda instancia— lo normal. Si bien con una "saludable" advertencia: entre salud y enfermedad no hay ninguna barrera infranqueable o demarcación fija, sino que, al cabo del día, pasamos varias veces de una a otra orilla.

El pensamiento de Freud pone de manifiesto que ese yo espectral de los filósofos se continúa hacia adentro, con una serie de procesos inconscientes que denomina "ello", a los cuales sirve como "de fachada". Por lo que sus límites comienzan a esfumarse en esta dirección hacia la interioridad. Pero, también, en su movimiento centrífugo, hacia la exterioridad, sus límites suelen ser difíciles de precisar.

Freud sostiene que los límites del yo con el no-yo no son fijos ni inmutables. Es más, nuestra visión de unos límites nítidos, originarios y absolutos corresponden a la visión del adulto en ciertas condiciones: salud, vigilia, entre otras.

Además, el hombre que Freud des-cubre es un ser conflictual, un adulto —por otra parte, penitente de la niñez, despojada ahora de su inocente color rosa—, adulto en quien pulsiones y represión van condicionando su acción.

Así, con la obra de su vida, *Psicoanálisis*, Freud testimonia contra su propia "divinidad", el logos racional. Su obra delata los escondrijos del alma humana, las argucias y artimañas de la psique, que la

razón no logra someter. La imaginación, en alianza con lo inconsciente, urde diversas intrigas contra la cultura represora. Fenómeno que Marcuse se encarga de profundizar.

Pero por esas grietas se derrama, asimismo, una faceta esencial de lo humano, la que Kant llamaba su "insociable sociabilidad".

Otro embate decisivo contra la filosofía de la razón pura proviene de Nietzsche, quien des-cubre —genealógicamente— las deformaciones que el instinto originario del hombre, afirmativo, de vida, voluntad de poder, ha sufrido hasta hoy. Nietzsche canta en sus obras el gozo y el sufrimiento de la vida humana y clama para que sea aceptada —sin velos— con su placer y su horror.

Qué decir de la segunda mitad de nuestro siglo, que ha visto nacer bajo la sombra de estos tres innovadores de la filosofía, desde la raíz, nuevas formas heterodoxas, irreverentes, que intentan liberarse de la tiranía opresora de la razón, transformando, ensanchando y enriqueciendo la razón con procesos inconscientes, sociales, vitales, y lo que atañe a nuestro asunto, imaginarios.

Pero otra vez, es necesario mirar no sólo dentro de la filosofía, sino que ella debe arrojarse extra-muros y recoger no sólo de la ciencia, sino también, y muy especialmente en nuestro siglo, todo lo que las nuevas formas de arte tienen que decir.

El arte contemporáneo ha dado una lección magistral a la filosofía seca, en el sentido de que *nada de lo humano debe serle ajeno*, que debe aprender a salir al mundo por otras vías, nuevas vías.

De esta forma, son nuevas alternativas: los manifiestos dadá de Tzara, o los del futurismo de Marinetti, el cubismo de Picasso, el surrealismo de André Breton, las propuestas de Duchamp y la multiplicidad enorme de manifestaciones que conllevan el peligro de colocarnos —parafraseando afirmativamente la pregunta de Hauser— "ante el fin del arte", en cuanto éste parece reducirse a lo que el creador proclama como tal. No obstante este peligro, esas propuestas innovadoras testimonian la inagotable fuerza humana de imaginar, por ello se convierten en fuente insoslayable para la reflexión filosófica actual.

Para recuperar un hombre pleno, vital, creador, y esbozar una concepción del hombre total —un hombre reconciliado con la totalidad y no desarticulado en los jirones que las concepciones

reduccionistas es lo único que logran exhibir—, es preciso volver a "mirar" al hombre; ahora desde otra perspectiva que podemos llamar un *suprarracionalismo radical*.

El papel protagónico de la imaginación en todo lo humano se manifiesta, además, en la alianza *imaginación-lenguaje*. En este sentido, Lacan, parado en la encrucijada entre la perspectiva psicoanalítica, antropológica y lingüística, lanza una propuesta fecunda por la rica articulación de facetas implícitas. El planteo lacaniano reducido a las dimensiones de un enunciado sostiene que el yo emerge —configurándose— sobre un fondo de indiferenciación primordial a través de una imagen de sí mismo que el espejo antepone.

En rigor, el yo surge de una ficción imaginativa (la que el espejo le provee), o en forma absolutamente literal: el yo surge de un "espejismo".

Si encerramos la proposición en una tesis decimos: el yo surge "recortándose" a partir de su imagen. Así, la imaginación se instala en la médula del proceso de constitución del yo, que desde una perspectiva psicológica arranca de Hume, alcanza nivel trascendental en Kant, se radicaliza en Fichte, se prolonga con raíces pulsionales e inconscientes en Freud y, finalmente, Lacan la erige en protagonista principal en cuanto sostiene el origen imaginario de la función del yo.

Para que el hombre se conquiste como humano —según Lacan— se requiere todavía considerar otro registro: el de la relación simbólica, que posibilita la conversión del yo en sujeto; esto es, en un yo que "se sabe", que "se asume", distanciándose de sí mismo para auto-observarse. El sujeto agente es el yo que se mira, "el vidente".

Cuando la función simbólica se plasma en la palabra, entonces nace la relación intersubjetiva.

Para comprender este punto conviene tener presente —al margen de Lacan— que el *lenguaje* es la capacidad humana universal de comunicarse en una *lengua* (códigos concretos en los que se plasma, diferenciado), en sus múltiples dialectos, que a su vez se realiza en actos particulares de *habla*, con las peculiaridades que cada individuo le imprime: los *idiolectos*.

Lacan llama "palabra" a la instancia del habla. Entonces, es a nivel de "la palabra" —según Lacan—, el habla, que se procesa la

distinción entre lo real y lo imaginario. Esto en cuanto que en el habla se logra concretar la separación de lo real (la cosa) y lo imaginario (su imagen), a través del símbolo (la palabra).

En consecuencia, el lenguaje cataliza la transformación del caos indiferenciado originario —equivalente genético de la *physis* de los presocráticos— en lo rigurosamente *real*.

El itinerario parte de un caos indiferenciado que el precipitado del yo, logrado gracias a la actividad de la imaginación, convierte en lo real, conquistado como resultado.

La concepción de Lacan constituye otra alternativa para tomar conciencia de que el problema del lenguaje nos devuelve una vez más al torbellino de la imaginación, porque hablar de lenguaje implica aceptar la capacidad de simbolizar. Hasta aquí Lacan.

Si avanzamos algo más por esta vía, es preciso concluir que la capacidad de simbolizar sólo se alcanza a través de un logrado desarrollo de la función imaginativa.

En suma, sostenemos que la relación imaginación-lenguaje es una inter-relación en recíproca determinación. Si bien la imaginación es una de las condiciones que hacen posible el lenguaje, también es preciso considerar que el lenguaje fecunda la imaginación, determinándola de maneras diversas, fundamentalmente a nivel de la lengua. De esta manera, la imaginación abre una posibilidad esencial para el lenguaje, y a su vez, abre mundos a la imaginación.

3. El homo imaginans

Bien dice Lacan que el hombre deviene humano cuando simboliza. Sólo que es preciso agregar: el hombre simboliza *cuando* y *porque* imagina. Si regresamos a un momento más originario, el enunciado se convierte en éste: el hombre deviene humano cuando imagina.

La tesis propone el hombre como el ser que imagina: el *homo imaginans*. Si trasponemos esta tesis al lenguaje poético, coincidimos con Octavio Paz cuando dice: "[…] el hombre es el olmo que da siempre peras increíbles".

¿En qué sentido situamos la imaginación a la raíz de lo humano? Fundamentalmente, en el sentido de que la imaginación despliega su actividad dialéctica en un doble movimiento complejo de fusión

y distanciamiento. Este antagonismo puede expresarse en dos proposiciones —en cierto sentido— antinómicas.

La imaginación procede por identificación, es gestadora de vínculos (en lenguaje de Giordano Bruno), así realiza diversos procesos de fusión. Pero la ambigüedad que es inherente a la imaginación hace posible que, a la vez, pueda sostenerse la tesis que expresa el movimiento contrario: la imaginación implica actividad de negación y, de esta forma, realiza procesos de distanciamiento. Estos procesos no son excluyentes ni se superan en una síntesis dialéctica al estilo hegeliano (*Aufhebung*), sino que coexisten en su duplicidad irreductible.

La actividad fusionante de la imaginación se torna manifiesta en alguna poesía, en cuanto ella plasma la experiencia de la imaginación. Es lo que llamamos la *imaginación vivida*.

Se trata ahora de lanzar una mirada al testimonio directo de la actividad imaginativa y así recuperar para la filosofía otro espacio de reflexión. De esta manera, nos aproximamos a la imaginación por la vía de la intuición y la experiencia creadora.

La imaginación vivida avizora una trama compleja y directa de posibles relaciones *con* y *en* lo real, porque se regocija en la intimidad de una relación poética con lo que aparece. El ámbito de la relación poética escruta más hondamente lo real, porque la conmoción de una relación vivida alcanza registros imperceptibles al rigor de la razón pura.

Así, desde la intimidad vivida el hombre es capaz de envolver en sus redes, tejidas con los hilos de la imaginación, todo lo que aparece y se le da: exterioridad e interioridad, universalidad y particularidad. La imaginación es el poder de *darse* los objetos —como dice Sartre—. Es una función que libera al hombre de una exterioridad natural, legal, y logra volcar nuestra actividad en una dirección centrípeta.

Por lo tanto, la imaginación aparece como un poder que nos sumerge en la intimidad, una actividad profundamente subjetiva.

La intencionalidad de la imaginación nos recoge en la intimidad vivida, recóndita, en la que el hombre alcanza el poder de dar-se un objeto para sí. Éste es el *momento de la interioridad* en la dialéctica de la imaginación.

Pero la complejidad de su dinamismo no se agota en ello, sino que se conjuga con el que llamaremos el *momento de la exterioridad* en la peculiar dialéctica imaginativa.

El hombre pleno —lo que para nosotros implica, además, la exigencia de una imaginación fértil— es el hombre que encarna la imaginación, que da vida a lo maravilloso. Ese hombre —como una caja de resonancia— vibra ante todo lo real, ante todo lo que existe. Es aquel que asiste maravillado al espectáculo de la vida del Todo (*thauma*). Aquel que muestra en su ser el encuentro inevitable de filosofía y poesía.

En esta actitud, el individuo logra desbordar sus propios límites, e instalarse ahí, afuera, en comunión con todo, vislumbrando el misterioso vínculo universal de la totalidad: *todo con todo*.

Así la imaginación logra transgredir el principio de individuación, y expresa una peculiar figura de la síntesis de lo particular con lo universal. Pero más aun, en este sentido la imaginación se sitúa en el núcleo de una actitud humana ético-estética ante el mundo, de la que nacerán filosofía y poesía como formas de saber.

Sin embargo, este movimiento dialéctico cuyos momentos —particularidad-universalidad, interioridad-exterioridad— son envueltos en una unidad múltiple; este movimiento se inscribe —por así decir— en una instancia dialéctica más amplia, en cuanto a la fusión, la unidad, la inocencia, devienen momentos de un movimiento más complejo que se complemente con la separación, la duplicidad, la simulación.

Así, a lo dicho es preciso agregar: el hombre deviene humano sólo en cuanto, además, es capaz de situarse *ante* el mundo —parafraseando a Rilke—, en rigor, cuando alcanza el nivel del *como si*.

La duplicidad le es inherente al hombre en un sentido fundamental: en cuanto el hombre realiza operaciones de *sustitución*, en cierto sentido de simulación, usadas para designar la actitud netamente humana de hacer *como si*. Despojamos en este contexto de toda connotación ética, peyorativa, al término "simular", entendido como "di-simular". Aquí distinguimos simular y disimular, en tanto el primero alude a la posibilidad de hacer *como si* algo fuera otro, sustituirlo; y el segundo a la acción encubridora, en que el *como si* se acompaña de voluntad de engaño.

Históricamente, una vez más aparece Kant en la escena de la filosofía. Es precisamente en su *Crítica de la razón pura* que se conquista una filosofía del *como si*. Schiller la profundiza, y es preciso rescatarla —con modificaciones— para la filosofía actual, en particular para una filosofía de la imaginación.

En general el arte, la poesía, la metáfora, el mito, la utopía, pero también el juego, el humor, el chiste, la ironía y, muy enfáticamente, la capacidad de simbolización, los universos simbólicos y aun fantásticos, en última instancia necesitan como una condición sine qua non de su posibilidad, la capacidad humana de simular, de sustituir una cosa por otra, de hacer *como si* algo fuera otro.

Por extensión, podría hablarse de una "simulación metódica" en la ciencia, pensando en el papel de las hipótesis de trabajo, en que un enunciado es aceptado *como si* fuera verdadero, hasta comprobar o demostrar que es verdadero o falso.

A nivel de psicología genética ahora, los juegos de ficción son otra muestra del papel esencial de la imaginación para la conquista de lo humano. Los juegos de ficción implican una actitud de *como si*, una simulación de conductas que, mediante la imitación, proponen una forma de relación con otro.

El individuo mimetiza una actividad que *vive* como de *otro*. Una actividad que caracteriza y ejecuta "otro". Así, la operación de identificación mimética del juego presupone que el individuo ya ha conquistado previamente el límite que lo separa del no-yo (lo diverso de su yo). El juego de ficción manifiesta movimientos sucesivos de antagonismo y armonía. Por mediación de un momento de anonadamiento de sí, en la mimesis identificadora, se conquista para sí como autónomo —momento de la oposición—. Pero ahora mediante la conquista de una inflexión fundamental: el giro de la oposición e identificación al nivel del *como si*, esto es, de la ficción.

El terreno del *como si* muestra la duplicidad, el desdoblamiento abierto de la simulación. Pero a partir de este momento en el itinerario genético —así como en el adulto, en el *cogito* de vigilia, o en el del soñador, a nivel consciente o inconsciente—, el hombre expresa de múltiples formas esta capacidad del *como si*, llegando a urdir los universos simbólicos y fantásticos, donde impone sus reglas de juego y es amo o esclavo de su propia creación.

Este campo abierto a las infinitas posibilidades del *como si* hacen posible la plasticidad de la recreación de este "ser-haciéndose" que es el hombre. Por esta vía el hombre se afirma como humano, en cuanto creador. Ser creador implica transfigurar y transgredir. Precisamente, la transgresión de todo límite le es inherente a la imaginación.

La imaginación es esa fuerza que hace posible que el hombre transgreda lo real, transgreda su yo, transgreda su individualidad, transgreda el pasado y el presente. Más aun, que un modo privilegiado de transgredir el presente es un pro-yectarse hacia lo por-venir. La filosofía actual debería "rumiar" —como decía Nietzsche— esta idea del hombre imaginante, porque entre la multivocidad de significados implica éste: el pensar al hombre como un ser hacia el futuro.

Ser transgresor significa, pues, en rigor, ser imaginante. Y ser imagnante significa ejercer la libertad, ser libre. Libre no como estado, sino como conquista, como la interminable tarea de franquear obstáculos, transgredir límites.

El hombre es el ser que se trasciende, y así se afianza como humano. Por eso, André Breton ha podido afirmar: "[...] la palabra más exaltante de que disponemos es la palabra COMO, bien sea esta palabra pronunciada o callada. Es a través de ella como la imaginación humana da su medida y como se juega el más alto destino del espíritu".[2]

Definir al hombre como imaginante significa entenderlo como un transgresor de todo límite; y la vida humana como el movimiento infinito entre el surgimiento, descubrimiento, construcción o autoposición de límites de todo orden, y el esfuerzo permanente de su transgresión. No una transgresión, sino múltiples, tan múltiples como los límites mismos. Entre el límite y la transgresión fluye la vida humana.

Límite y transgresión pueden "perder" al hombre, en la mentira, el robo, la evasión, el crimen. Es el trabajo oscuro, sordo, deshumanizante de la imaginación, que lo empuja a la autodestrucción. Pero éste *también* es el hombre.

---

[2] El subrayado y las mayúsculas son del original.

No obstante, límite y transgresión tienen otra cara, la del esfuerzo, la que es capaz de exigir que el hombre se convierta en héroe. La que muestra el modelo arquetípico de la limitación y la transgresión por excelencia: la tragedia griega. Ella gestó los prometeos y las antígonas y, si bien —como dice Bachelard— "la imaginación es una de las fuerzas de la audacia humana", yo pienso: aceptemos el desafío; y afirmo: *es tiempo de soltar las amarras a la imaginación.*

Identidad e identidades[1]

El título del trabajo alude al propósito inicial de establecer un recorrido a partir de las identidades múltiples, hacia la identidad originaria. Sin embargo, en los límites de esta ponencia, finalmente estarán ausentes tanto el momento de las identidades como el de una identidad originaria, para centrarnos en una etapa intermedia del recorrido, la que trata sobre la *identidad del yo.*

Las premisas son las siguientes: 1) la identidad no es un dato, sino una *conquista* permanente, una construcción indefinida, abierta, una identidad-haciéndose, tal como el hombre mismo, en una aproximación asintótica indefinida a una identidad originaria, primordial, arquetípica, ideal; 2) la conquista y la pérdida es promovida, catalizada, definida por la *imaginación.* La imaginación es agente necesario para la conquista de la identidad. Sin la participación de la imaginación, la identidad es impensable.

El tema se desarrolla en tres instancias: identidad empírica, identidad trascendental, identidad simbólica.

- Para ilustrar la identidad empírica determinada por la imaginación, bosquejamos la tesis de Hume.
- Para ilustrar la identidad trascendental propiciada por la imaginación: Fichte.
- La identidad simbólica, cuyo presupuesto es una concepción del hombre en tanto imaginante, se mostrará a través de una *metáfora*: la metáfora del espejo. Y proponemos:
- La *conquista* de la identidad a través del espejo: Lacan.
- La *pérdida* de la identidad por pérdida del espejo: Baudrillard.

[1] Ponencia dictada en el Primer Encuentro Hispano-Mexicano de Ensayo y Literatura. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. México, 11-15 de febrero de 1991.

De aquí deducimos una conclusión final que dejo en suspenso.

En el presente contexto empleamos la palabra "identidad" como sinónimo de mismidad, de igualdad de algo consigo mismo. En otras palabras, identidad es la igualdad que se verifica, sea cual sea el valor de las variables que contiene su expresión.

Identidad psicológica

El individuo-social es para sí mismo su yo psicológico, su subjetividad. En este nivel, el individuo se reconoce a sí mismo a través de los cambios, la diversidad, el tiempo.

La identidad se va fraguando en la medida en que se gana terreno al olvido y la memoria enhebra pasados, para así conseguir la identidad de los objetos y de uno mismo. Sin embargo, es preciso —y en total acuerdo con Hume— considerar el papel de *la imaginación como una de las condiciones de posibilidad de la construcción de la identidad psicológica*. Tanto es así que podría enunciarse: *sin la participación de la imaginación no hay identidad psicológica posible*. Ante todo por su carácter temporal por excelencia, que permite el desplazamiento hacia el pasado (configurando recuerdos) en el presente, o como pro-yección, en funciones de anticipación y aun como imaginación utópica, transgrediendo límites espacio-temporales fácticos.

Además, la imaginación, en cuanto función configurativa de conceptos, perceptos, recuerdos, etcétera, de objetos presentes o ausentes, existentes o inexistentes; pasados, presentes, futuros o utópicos, hace posible estructurar o construir —"creer en" diría Hume— la identidad de los objetos exteriores; es decir, su permanencia ininterrumpida a través de las variaciones temporales. Pero, a su vez, la imaginación engarza las instancias temporales diversas de la subjetividad en la unidad del yo cambiante, descubierto —no obstante— como idéntico.

En rigor, la imaginación, en su actividad psicológica, participa decisivamente en la creación de la identidad mediante los nexos temporales que establece.

En general, puede decirse que el hombre alcanza la idea de la identidad de lo cambiante —en la exterioridad o en la subjetividad— cuando, en la confluencia de lo psíquico total, a la imagi-

nación le corresponde "ver" como continuo en el tiempo lo que aparece como discontinuo.[2]

Identidad trascendental

Si —kantianamente— decantamos lo empírico de lo a priori, obtenemos, en el seno de lo empírico, los procedimientos puros, es decir, iluminamos solamente las operaciones, las actividades, las maneras universales y necesarias como puede describirse ese dinamismo.

En este sentido, el aporte de Fichte es fundamental.

La identidad del yo, el *yo=yo* fichteano es el primer principio de todo conocimiento humano; expresa la pura actividad, la actividad de poner-se como tal, de afirmar-se a sí mismo como siendo esa actividad.

Sin embargo, proponerse el yo como igual al yo presupone una diferencia, una negación, tan originaria como la afirmación, para poder proponer la igualdad. Esa dualidad abolida en la igualdad es el no-yo como lo diferente en el seno del yo. *No-yo* ≠ *yo*.

¿Cómo coexisten yo y no-yo; ser y no-ser, afirmación y negación? Es preciso encontrar el elemento sintético, "conciliador" de la antítesis. La mediación es pensada por Fichte del lado de la recíproca limitación, en tanto ella implica afirmación y negación, más aún, divisibilidad. La noción de divisibilidad denota la oposición *yo-no-yo*, pero, a su vez, los concilia.

¿Cómo se realiza este proceso?

La respuesta a esta pregunta, si bien en este contexto está planteada desde Fichte, puede generalizarse.

La imaginación genera los límites en el seno del yo, los cuales, en última instancia, son los que hacen posible que el yo se conciba a sí mismo. El yo sólo puede reconocerse como tal en cuanto *se limita*. En este mismo acto, el yo deviene antagónico a su propio producto, su límite, que traza una grieta en su seno y lo escinde.

Este movimiento se inicia creativamente poniendo límites, lo cual genera el antagonismo de una escisión que, no obstante, se mantiene reunida en cuanto limitaciones en el seno de un yo uni-

[2] David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Libro I, Parte IV, Secc. VI.

do; procesos antitéticos y sintéticos de la imaginación que ella reproduce infinitamente.[3]

En suma, la imaginación, en su actividad psicológica, contribuye a la construcción de la continuidad como condición de la identidad.

Decantando lo empírico, es posible describir fenomenológicamente la actividad trascendental de la imaginación, que podría traducirse como: *el infinito poner límites en el seno del yo para su autoconciencia, su auto-reconocimiento, límites que ella misma transgrede suturando la división, el desgarramiento que el movimiento implica.*

En este nivel, se trata de una identidad como superación de una división, una separación, una escisión. De modo que, en consecuencia, ya sea a nivel empírico o trascendental, la participación de la imaginación es una condición sine qua non para la construcción de la identidad.

Si regresamos un paso más nos topamos con una concepción del hombre, aquí presupuesta. Es decir, ¿qué papel cabe a la imaginación para una concepción de lo humano?

El presupuesto del cual partimos en esta ponencia es la tesis que fundamenta: *el hombre deviene humano cuando imagina simbólicamente.*[4]

La imaginación simbólica pone de manifiesto un registro de lo humano en que éste se exhibe en su plenitud, en cuanto abierto, libre, creador.

Sobre la base de esta premisa, nos enfocamos en sólo un aspecto: *la identidad conquistada a través de una posible actividad de la imaginación simbólica, como lo es la metáfora.*

Se trata, entonces, de apuntar a un modo de identidad ganada a través de la metáfora, pero entre las infinitas metáforas posibles elegimos una: *el espejo.*

La identidad metafórica a través del espejo

¿Por qué el espejo? ¿Por qué la conquista de la identidad por mediación de esta metáfora?

No vamos a entrar en la noción del espejo-objeto, su definición, posibilidades ópticas o su papel semiótico, los espejismos, los teatros

[3] Johann Gottlieb Fichte, *La doctrina de la ciencia*, vol. I (*Fichtes Werkes*).

[4] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, cap. 3, V, pp. 193 y ss.

catrópticos y otros juegos de espejos, tal como explora Umberto Eco en su ensayo al respecto.[5]

- Partimos —más cerca de Lacan— del espejo como concreción material finita, para el reconocimiento del yo.
- El espejo, además, es —real y metafóricamente— objeto del narcisismo en general.[6]
- Más aún, el espejo es el objeto tangible finito que, por mediación de la mirada, puede operar —según sus diversos juegos— la transmutación de lo finito en infinito.
- Todavía, *el espejo como metáfora pierde su peso de materia y hace posible una vía para la conquista de un yo simbólico*. A este nivel se recupera la pluralidad de la identidad, cuya condición de posibilidad trascendental reduce a su estructura.

Ésta es una aproximación de respuesta a la segunda pregunta: ¿por qué la conquista de la identidad por mediación de la metáfora?

La metáfora del espejo, en tanto signo de una condición humana definible por su carácter imaginario-simbólico, abierta, proteica, plural, caracteriza el movimiento permanente de búsqueda de una identidad arquetípica, ideal.

La conquista de la identidad a través del espejo: Lacan

En este sentido, un punto de partida es la concepción lacaniana del estudio del espejo, por la que indaga la emergencia del yo, a partir de su imagen. Literalmente, el yo surge —según Lacan— de un "espejismo". El yo especular denota que lo imaginario es el registro en que originariamente se forja la identidad, en su heterogeneidad esencial, en la que coexisten instancias reales e imaginarias.

Sin embargo, pronto el estadio de espejo se va superando en cuanto comienza la *identificación con la imago del otro*, que le permite al yo cierta objetivación, identificándose y distanciándose del otro. El otro como espejo del yo hace posible la conquista de la identidad en la intersubjetividad. En este momento, la relación simbólica —que Lacan concentra en la palabra— hace posible *la conversión del*

[5] Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos.*
[6] M. N. Lapoujade, *El ojo y el oído.*

yo en sujeto. Sin entrar en la discusión del pensamiento lacaniano, lo indicamos sólo como una vía para recuperar el papel del espejo, la imaginación y la simbolización como catalizadores del surgimiento de una identidad multiforme esencial.[7]

La identidad perdida, por la pérdida de la función especular: Baudrillard
El movimiento inverso a la paulatina conquista de la identidad, es el de su pérdida. No haremos mención de la pérdida psicológica de la identidad en los procesos de la despersonalización; sólo nos referiremos —en el espacio de una nota— a la pérdida de la identidad en la cultura actual en aquellas circunstancias en que la dominante son los medios de comunicación. En este sentido, es iluminador el análisis de Baudrillard, que describe una nueva forma de enajenación. Dice al respecto: "Hoy, ni escena ni espejo, sino pantalla y red".

Es decir, es la pérdida de la trascendencia, de la profundidad, de la complejidad, de los pliegues, en el modo como se nos ofrece la realidad, y en las escuálidas imágenes que del otro nos presentan, en general, los medios masivos.

La anulación del escenario como forma de permanecer en la linealidad, la pérdida del espejo multiplicador, el "éxtasis de la comunicación", como le llama Baudrillard, termina por promover una pérdida de la identidad. En un pasaje sintomático, acusa los efectos de los medios. El individuo, "[...] despojado de toda escena y atravesando sin obstáculo, ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede producirse como espejo. Y se convierte así en pura pantalla, pura superficie de absorción y reabsorción de las redes de influencia".[8]

A partir de Baudrillard señalamos, pues, que la linealidad, la superficialidad, la exterioridad pasiva, la ausencia de espejo, de escena, de metáfora, de polivalencia, de ambigüedad, significan un empobrecimiento de la identidad; más incluso, su manipulación implica un avasallamiento en la búsqueda de una identidad-haciéndose.

---

[7] Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo".
[8] Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, pp. 9-10, 23.

A modo de conclusión

Señalamos el espejo —metafóricamente— como signo de la multiplicación de las imágenes, desdoblamiento indefinido, desocultamiento por exhibición, en tanto reflejante. Incluso, en la multiplicación y alterabilidad de las imágenes el espejo puede llegar a tornar visibles, aspectos invisibles. No obstante, la conquista metafórica de la identidad a través del espejo es una faz del asunto. El hombre se va moldeando como humano en un movimiento más complejo de *desocultamiento*, del que tomamos como signo al espejo, y de *ocultamiento*, de ingenuidad y simulación, actitud del *como si* (no necesariamente con connotación ética peyorativa). Este movimiento de ocultamiento puede expresarse en la metáfora de la máscara.

La búsqueda de la identidad transcurre en la sucesión interminable de desocultamientos y ocultamientos, entre lo visible y lo invisible, entre apertura y hermetismo, en otras palabras, *entre el espejo y la máscara.*

La máscara expresa la pluralidad oculta de la identidad.

Hablando de la pluralidad de la identidad del hombre, dice Borges: "Creo que esa idea de la pluralidad de un hombre es una idea antigua y aceptada, ¿no? Le dijeron a Walt Whitman que se contradecía y él decía: 'me contradigo, muy bien, *contengo muchedumbres*'. Es decir, él sabía que él, era muchos. Sí.".[9]

Esta pluralidad, multiformidad, carácter proteico, inatrapable de la identidad, puede plasmarse en la metáfora de la máscara.

Para decirlo con Nietzsche ahora: "[...] Llegará un día en que [el hombre] descubrirá que a pesar de todo, sólo se conoce una máscara de él".[10]

En el juego de las máscaras se dibuja una identidad frágil, lábil, posible, disponible, abierta, en fin, misterio. Pensar en la identidad a través de la máscara nos enfrenta al misterio.

"La máscara", así se titula el poema de León Felipe, con el que termino esta ponencia:

---

[9] Jorge Luis Borges, *Borges, el memorioso, Borges y yo*, pp. 117. [N. del E.: La cursiva es de la autora].

[10] Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, § 40.

Viven el toro y la paloma
y aquellos animales genuinos y desnudos
que ya se han hecho símbolo.
Pero el Hombre... es una máscara fantasma
que jamás ha vivido.
Sobre su invisible anatomía, ha colgado sin gracia
uniformes, mantos, hábitos, caireles y fanfarrias de circo
y ha caminado por la Historia en carnaval perpetuo
dando gritos de eunuco, chillones y gemidos...
esos gritos guturales de máscara perdida y solitaria:
¿Me conoces? ¿Me conoces?...
Y ni Dios ni el Diablo lo conocen...
Ni él se conoce a sí mismo.
¡Oh, pobre fantasma![11]

[11] León Felipe, "La máscara", *El ciervo y otros poemas*, p. 35.

Imagen y temporalidad[1]

Vive con tu siglo, pero no seas una criatura;
haz para tus contemporáneos lo que necesiten
y no lo que ellos alaben.
Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*

I

Por imagen entiendo, en el presente contexto, representaciones configurativas de objetos, sean éstos formales, materiales, conceptuales, ideales o lingüísticos. Más todavía, estén presentes o ausentes, sean "reales", ficticios o utópicos; en fin, existentes o inexistentes.

Imagen es la concreción configurada de la fuerza de la imaginación.

La imaginación y su "puesta en obra", las imágenes, son funciones temporales por excelencia. Se adhieren a los recuerdos —configurándolos—, de modo que desplazan la intencionalidad del psiquismo hacia el pasado. Pueden dibujar psíquicamente el objeto presente; perceptual, conceptual, ideal...; pero cabe aun su función de anticipación de acontecimientos, objetos... por venir. En su dimensión hacia lo que todavía no es, configuradora del deseo, de objetos posibles —real o lógicamente— y, finalmente, de utopías o ucronías.[2]

II

Si nos asomamos brevemente a la así llamada modernidad, irrumpe con nitidez el aporte de Bacon en la concepción de la imaginación y su plasmación en imágenes. Las imágenes, como quiera que se piensen, establecen vínculos espacio-temporales diversos, abiertos,

---

[1] Este texto se comentó en el Programa de Actualización para profesores de Bachillerato en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en octubre de 1991.

[2] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación.*

plurales, que no obedecen a ninguna legalidad. Dice Bacon: "La imaginación, no estando ligada a las leyes de la materia, puede, a su agrado, unir todo aquello que la naturaleza ha separado y separar aquello que la naturaleza ha unido; y de este modo hacer casamientos y divorcios ilegítimos de las cosas".[3]

Sólo me interesa subrayar que la trama de las imágenes puede proceder con independencia de toda legalidad exterior, sea natural, social, ética, etcétera. Establece nexos, vínculos, o aísla sucesos libremente.

Si transponemos esta capacidad humana a su plasmación en el arte y pensamos en la pintura, es preciso reconocer una circunstancia paradojal. A través de las imágenes el hombre es capaz de trascender lo real inmediato. Así lo testimonia la pintura figurativa de la primera mitad del siglo XVII, que ofrece una gama extremadamente rica en propuestas, estilos y logros. Es ésta la época holandesa de Rembrandt y Vermeer; en que los flamencos se expresan en las imágenes de Rubens, Van Dick, Jordaen; los franceses Poussin o Lorrain; el italiano Carracis; los españoles Zurbarán, Murillo, Velázquez, el Greco. ¿Cómo encerrar esta rica diversidad en una fórmula? Solamente "decantando" contenidos, circunstancias, anécdotas, escuelas, en fin, particularidades, para quedarse con lo que —desde la estética— valida a cada una de sus obras en cuanto arte: su unicidad, su permanencia, su universalidad.

Unicidad en tanto las imágenes pictóricas, si aspiran a ser arte, han de ser únicas. Cada obra es singular e irrepetible, las repeticiones son copias, pero no más.

La obra se define como tal —además— en cuanto al tiempo, por su permanencia temporal; más aún, su eternidad. Su validez trasciende las circunstancias históricas, los avatares del tiempo. En consecuencia, son imágenes que aspiran a un estatus de universalidad; esto es, de validez para todo sujeto posible, en cualquier circunstancia posible. En suma, más allá de toda especificidad espacial, temporal o individual, la obra de arte —el cuadro, en este caso— expresa una síntesis espacio-temporal, posible sobre la matriz de un presupuesto filosófico no siempre consciente, y quizá no demostrado: una concepción del espacio homogéneo, racionalizable,

[3] *Ibidem*, pp. 46-47.

cognoscible, en el que se sitúan los cuerpos, y una concepción de un tiempo homogéneo, continuo, lineal.

III

El giro radical en la historia de la filosofía, que marca el inicio del fin de la modernidad y augura el horizonte contemporáneo, se da en el pensamiento de Kant.

Sí, Kant es moderno, como pretenden Lyotard y tantos más.[4]

Ciertas constantes de la modernidad en el pensamiento kantiano pueden encontrarse en la concepción de la Ilustración como emancipación, la afirmación de la utopía —poco conocida—, la tesis del progreso, la continuidad, la búsqueda de universalidad en diversos órdenes de procesos.[5]

Sin embargo, esto dista de ser todo Kant, ni siquiera lo fundamental. Si pasó a la historia no fue por su modernidad ni por sus argumentos, ni por el rígido andamiaje expositivo de su sistema, sino por la arquitectónica móvil que lo recorre, la pura actividad, el puro dinamismo que está en la médula de su concepción: sistema abierto, filosofía suspendida sobre el abismo de la exterioridad y la interioridad nouménicas. Nada cosificado, entitativo, sustancial, estático, configura su pensamiento. Se trata de facultades que "funcionan", usos —legítimos o no—, descripción de fenómenos en su irrupción a la sensibilidad, constelaciones de estímulos que son recibidos por el sujeto, estructurándolos, configurándolos para que puedan devenir "objetos" con los cuales establecer relaciones epistémicas, estéticas, etcétera. El sujeto empírico, síntesis temporal por excelencia, alcanzada por la unificación del sentido interno; o el sujeto trascendental: síntesis pura, atemporal, condición de posibilidad del tiempo psíquico, pensados como actividad, dinamismo en función del tiempo, saltan fuera de la modernidad metafísica.

Además, su concepción de la razón augura diversas concepciones contemporáneas, posibles —en cierto sentido— gracias a la investigación kantiana, primera gran desmitificadora de la razón.

---

[4] Jean-François Lyotard, *La posmodernidad.*

[5] *Cfr.* Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*; *Crítica de la facultad de juzgar*; *Filosofía de la historia*; y *Qué es la Ilustración*, pp. 25 y ss., pp. 32, 40, 122, etc.

Kant decreta el principio del fin de la concepción de una razón omnipotente, pues, sometida a proceso, sale bastante maltrecha del tribunal para el resto de la historia. Requiere ser puesta bajo control para salvaguardar la legitimidad de su uso, ya que se descubrió su carácter escindido. Es una razón desgarrada entre su impulso y su límite. Su límite, el de la experiencia posible, es transgredido una y otra vez por el impulso a la trascendencia. De igual forma, es una razón dialéctica, lo cual, en el lenguaje de Kant significa sofística, una razón que se enreda inevitablemente en antinomias, que la tornan vulnerable, no plenamente confiable a poco que se suspenda la crítica. La razón todopoderosa de la modernidad se convierte en un instrumento que debe ser puesto a prueba y usado con precauciones críticas rigurosas. A la vez, la imaginación irrumpe en el sistema kantiano con un papel medular: sin los esquemas trascendentales, intuiciones y conceptos, quedaría aislada en los procesos epistémicos; sin la imaginación en su libre juego con el entendimiento, no sería posible —en última instancia— la relación estética; sin la desarmonía de la imaginación con la razón, sería imposible la experiencia de lo sublime, etcétera.

Todo esto en un hombre escindido, individuo cuyo instinto ambiguo de "insociable sociabilidad" sujeto a impulsos, "madera retorcida", naturaleza asintótica por excelencia, se traza metas hacia las que tiende indefinidamente sin alcanzar jamás (ideales de la razón), apuntando a una idea de totalidad (sin correlato empírico posible), que termina por decretar la apertura insuperable del sistema. Con ello se anticipa también a posturas teóricas posmodernas, en lo que atañe a la necesidad de permanecer en el ámbito de lo fenoménico, no aspirar a atrapar la totalidad, el saber al hombre, al individuo en su carácter conflictual.

Todavía algo más, ahora en el ámbito de la estética.

El objeto de la relación estética funge sólo como detonante de un complejo proceso en el sujeto, cuyo resultado es el juicio estético reflexivo, particular, expresado en la forma "esto es bello". Pero he aquí que el objeto puede ser existente o inexistente, presente o ausente; esto es, se trata de un juicio "desinteresado", por lo que Kant abre la posibilidad de inaugurar relaciones estéticas todavía no contempladas en el arte de su tiempo. Su estética abre posibi-

lidades teóricas más allá de los datos, de la naturaleza, de entidades "reales". Su descripción de los procesos estéticos alcanza aun para explicar formas no figurativas —para continuar con nuestro caso— en la pintura.

Una forma que no reproduzca ningún objeto existente ni real, ni quizá posible, que no traduzca ningún significado conocido, puede provocar un complejo proceso estético que dé lugar a un juicio de gusto puro, que anuncie "esto es bello" de un esto imaginario. Además, la noción misma de belleza se desvanece en la estética kantiana, para augurar también —en este punto— concepciones contemporáneas. La belleza no es cualidad en el objeto, ni armonía, ni proporción. No es esencia ni sustancia, pero tampoco concepto, ni idea, ni vivencia. ¿Qué es, pues, la belleza? En rigor, es el nombre para designar un conjunto de procesos que se presuponen en un sujeto posible. Procesos que culminan en un acto de judicación con el que se pretende cubrir un salto —acrobático— hacia un objeto del que no sabemos nada, y ello ni siquiera importa.

Cortando el cordón umbilical con el "objeto bello" ya desde Kant, no puede sorprender que dos siglos después aparezcan los *ready-mades*, los "objetos encontrados", que irrumpen la noción de *objet d'art*, los *happenings*, el arte pop, o cualquier variante. Así pues, las propuestas de la reflexión estética de Kant van mucho más allá de las imágenes pictóricas de Watteau (en los comienzos del sigo XVIII), de Simeón Chardin, de Rigaud, de Tiepolo, de Canaletto, de Hogarth o de Gainsborough. Quizá la excepción más señalada sea el nacimiento de Goya, en 1746. Pienso particularmente en el horror y la fealdad que introduce Goya con la llamada "serie negra".

IV

¿Qué significa, en este contexto, la posmodernidad? Ante todo, estamos desmintiendo que las vanguardias artísticas del siglo XX —cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etcétera— pueden lanzarse, sin más, a la modernidad. Básicamente por dos razones: primero, por lo que ellas proponen; segundo, porque la modernidad quedó fracturada teóricamente ya a partir de Kant. Pero, además, la posmodernidad le debe mucho más a las vanguardias de lo que ella suele reconocer, en sus portavoces más conspicuos.

Alrededor de los ochenta se dan a conocer algunas de las propuestas teóricas, revestidas de polémicas, de la llamada posmodernidad. El movimiento quizá empieza por manifestarse en la arquitectura, ya a mediados de los setenta, y posteriormente se extiende a otras formas de arte.

Lo que "de hecho" ocurre con el crecimiento irracional de las ciudades: el descentramiento y la disfuncionalidad es recogida teóricamente por la posmodernidad, con alcances más vastos.

Si de alguna manera es posible traducir una teoría en una imagen, más allá de la heterogeneidad de propuestas de la posmodernidad, parecen enhebrarse en una imagen común: la de un estallido, una explosión de todos los órdenes de la cultura y la vida humana. Las partículas en que se ha fragmentado la cultura, las sociedades, la vida humana, son recogidas y exaltadas por diversas concepciones que se reconocen como "posmodernidad".

Entre otros, Vattimo y Lyotard convierten en enunciados teóricos la realidad de la diversidad absoluta, que se da en muy diversos niveles y áreas de la cultura. Ante todo, las singularidades culturales cada vez más marcadas, profundas y polémicas en la actualidad, la irreductible multiplicidad de las lenguas, dialectos, formas de expresión; la simultaneidad de un inabarcable espectro de proyectos de vida, el relativismo total de los valores, la indeterminación con respecto a la propia "existencia" del futuro (desequilibrios ecológicos, amenaza de guerra nuclear, etcétera).

Vattimo liga esta realidad históricamente con Nietzsche y Heidegger, y se apoya en ambos para justificar su tesis de la ruptura con toda idea de progreso, evolución, continuidad histórica. Se encamina a sostener una disolución de lo nuevo en aras de una eterna repetición. Todo lo cual —dicho sea de paso— conduce a una lectura que oculta los aspectos más luminosos del pensamiento de Nietzsche, ahogándolo en una tesis muy pobre del "eterno retorno". Tampoco parece una lectura adecuada la de Heidegger, en cuanto carga el acento en los momentos de *Ser y tiempo* en que se afirma el *Da-sein* como "ser para la muerte".

Lyotard, por su parte, se centra en la tesis que sostiene la crisis terminal de los metarrelatos, traducción al lenguaje de las categorías trascendentales que la modernidad ha inventado para

interpretar y normar la realidad, aplicándolas. Según Lyotard, a través de los metarrelatos se pretende encerrar la infinita multiplicidad de lo real en formas normativas universales, vacías, que conducen —parafraseando a Hegel— a "racionalizar" lo real. Por lo que Lyotard, aunque en otras palabras, enseña que ni todo lo real es racional, ni todo lo racional es real. Tampoco está dispuesto a aceptar el "progreso" de la razón, en un proyecto iluminista de emancipación del hombre en cuanto racional. Ni es constatable un progreso histórico, que implica reconocer una direccionalidad histórica y una linealidad continua del tiempo. Con lo cual se destronan las utopías, las teologías, las anticipaciones; en consecuencia, vivimos sumergidos en presentes diversos, autosubsistentes, cerrados en su actualidad; condenado a la indeterminación todo lo que trascienda los límites del presente.[6] De aquí se infiere que los enunciados propositivos sostienen la discontinuidad de la historia, su carácter a-sincrónico, y la convierten en la matriz en que cohabitan la dispersión, la pluralidad, el cúmulo de eventos singulares diversos, condenados a una inmanencia clausurante. Esta tesis tiene su lado atractivo: el que consiste en liberar la hemenéutica histórica de su unilateralidad y simplicidad para admitir que también la historia se construye y destruye al infinito. Claro está que queda en suspenso, ni más ni menos, el problema de encontrar criterios de validez consistentes.

Si las coordenadas espacio-temporales pierden su carácter coordenador para estallar en un caleidoscópico mundo de eventos, dispersos parciales, provisorios, entonces la filosofía transpone la entropía a su discurso, pensando que, una vez más, el cosmos pueda convertirse en caos. Los medios de comunicación reproducen a la perfección esa realidad pulverizada en el bombardeo de imágenes al que someten al desprevenido espectador. Los medios expresan y profundizan la puesta de la cultura en imágenes, cuya diversidad, simultaneidad y profusión abruma al individuo y lo letaliza, como bien ve Baudrillard.[7]

---

[6] Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Cfr.* Sección II, La verdad del arte; III, Muerte o crepúsculo del arte, pp. 47 y ss. *Cfr.* también J.-F. Lyotard, *op. cit.*

[7] Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo.*

La época de la cultura en imágenes —paradojalmente— adormece la imaginación, la cual ya no trabaja para crear imágenes, sino que parece limitarse —predominantemente— a recoger pasiva y acríticamente las imágenes ya hechas, armadas e interpretadas que le ofrecen los medios.

Las imágenes se nos imponen, nos invaden, anulan nuestra subjetividad, intimidad, pliegues. Convierten todos los acontecimientos en exterioridades superficiales, es —como dice Baudrillard— "el éxtasis de la comunicación", nueva forma de obscenidad, en cuanto nada más escapa a su carácter descubierto.

¿Dónde quedaron las imágenes pictóricas de la modernidad, con sus notas de unicidad, permanencia, universalidad?

¿Qué pasó con aquellas imágenes libres, no dependientes de un objeto determinado, teorizadas por la estética kantiana?

Las imágenes se han multiplicado desordenadamente: a la profusión ilimitada de propuestas de imágenes (artísticas o no), se agrega una multiplicidad inabarcable de imágenes mentales aumentadas de manera alarmante por la invasión de imágenes de los medios de comunicación.

La cultura, al final del milenio, exhibe una metástasis de la imagen.

Un movimiento de acelerada deshumanización amenaza con la pérdida de lo humano en cuanto tal, del hombre como creador, artífice del mundo y de sí mismo; el hombre, artista de lo real y de su propia humanidad.

La obra de arte expresa el torbellino de la explosión de lo real, de la cultura, de la vida actual. La obra, que era única, se convierte en múltiple, cuando la reproducción promueve su repetición ilimitada.

Su eternidad se trueca en la búsqueda de lo efímero. La obra dura instantes. La instantaneidad irreductible propone la fugacidad de la obra; con ello, su caducidad.

En suma, si hasta aquí propusimos el modelo de la pintura para nuestra reflexión, es hora de sustituirlo por otro modelo, más adecuado para pensar en la nota de la fugacidad de la obra. Es más apropiado el modelo de la danza. La obra vive en el intervalo de un movimiento que lo genera, lo expresa, y toca su fin cuando el movimiento se detiene.

En el camino, las "bellas artes" pierden el epíteto "bellas" y, ¿qué les queda de "artes", cuáles son sus fronteras? Los cuadros se vuelven sonoros; las esculturas, móviles; el teatro, danza; la danza, habla. La literatura admite dadá; la música acoge los ruidos.

Esto sólo por mencionar las artes tradicionales. Si a ello le agregáramos los incontables "experimentos artísticos" de todo orden, no nos queda sino reconocer que el mundo del arte es una sucesión alucinante de heterogeneidad y discontinuidad de actividades incategorizables.

Detrás fungen todavía como presupuestos no demostrados: una noción de espacio cuyo estallido dio como resultado infinitos espacios particulares, fragmentados; y una noción de tiempo discontinuo, explosión de instantes inconexos.

V

Para concluir, formulemos una pregunta: ¿qué hacer ante la diáspora teórica de la posmodernidad?

La tarea fundamental para la filosofía hoy, pienso, es la de "recoger los pedazos", hilvanar los jirones y volverá a armar el mundo y la cultura. Recuperar nuevas alternativas de universalidad, una universalidad dinámica, proteica, abierta y plural. Sin embargo, todo esto se expresa en las vanguardias de principio de siglo —cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo—, que los teóricos de la posmodernidad destierran de sus dominios, junto con una visión empobrecida de Kant, al desván de la modernidad. No obstante, es posible pensar que la arquitectónica móvil del sistema kantiano, por lo demás, abierto, no es sino la descripción de las actividades universales y necesarias con las que moldear, estructurar, comprender, leer, interpretar, una "suposición trascendental". Así, no hay lección de posmodernidad sin Kant. Si a partir de esta reivindicación histórica prolongamos la reflexión más allá de ella, es posible afirmar que, en suma, se hace arte y ciencia en una realidad simulada, teatral, en la que al sujeto no le queda sino hacer *como si* todo fuera como se da. De este modo, la realidad deviene el escenario en que el poder simulador del hombre, su capacidad creadora le permite mostrar la praxis humana como obra, montada en el teatro de lo real; y, por qué no, en el circo

de lo real, cuando se caricaturiza a sí misma en su circularidad: la vida, circo; el circo, vida.

Qué mejor filósofo que un poeta. Y ese poeta es Antonio Machado, cuando escribe:

> Autores, la escena acaba
> con un dogma de teatro:
> En el principio era la máscara.

Precisamente, la duplicidad infinitamente abierta de lo humano es la grieta por la que el hombre se afirma como creador. Por eso, al final del milenio apuesto una vez más a la esperanza en la humanidad, porque —escuchemos a Machado—: "Hoy es siempre todavía".[8]

[8] Antonio Machado, *Poesía*, Proverbios y Cantares, VIII, p. 194; VLXI-XLVII, p. 199.

Auroras de la imaginación en algunas perspectivas estéticas contemporáneas I[1]

Clave

El texto que les presento hoy transcurre entre el misterio de las obras y el misterio de su significación. Desde el punto de partida de las obras, como hechos, regresamos a las teorías que constituyen su matriz, para apuntar, finalmente, a algunas reflexiones metateóricas. Así, se trata de un itinerario que va de lo visible a lo invisible. En la próxima sección, desandando el camino, tenderemos el puente entre lo invisible y lo visible.

Acordes semánticos

En tanto se trata de una reflexión filosófica en torno a la percepción y la imaginación en algunas teorías contemporáneas del arte, es preciso establecer un acuerdo semántico previo.

Por *percepción* entendemos la aprehensión sensorial de un objeto presente. Es el conjunto de procesos psico-fisiológicos por los que se produce una aprehensión de formas, en cuanto configuraciones de los objetos.

Imaginación:

> [...] es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir —en sentido amplio— imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí

[1] Texto de la primera sesión del seminario "Percepción e imaginación en el arte", impartido en el Instituto de Investigaciones Estéticas, el 9 y el 16 de junio de 1993.

> como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo.
>
> La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos. La imaginación actúa en diversos niveles y contextos. En la vida de vigilia participa en perceptos, recuerdos, conceptos, lenguaje…, en el ensueño, en el sueño, en la creación artística o en la invención científica; en las creencias colectivas (mitos), en los proyectos utópicos. En rigor, no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos.[2]

Percibir e imaginar son actividades humanas, por ende, están presentes en cualquier tiempo y lugar. Son estructuras funcionales trascendentales, inherentes a lo humano. En consecuencia, las diferencias históricas, sociales, culturales, psicológicas, individuales, no son sino las diversas maneras en que se plasma, se concreta o configura este dinamismo mental.

De aquí se infiere que, en lo que sigue, descartamos todas aquellas concepciones teóricas que de un modo u otro tienden a consolidar enunciados que sostienen que es más imaginativo el arte no figurativo (mal llamado "abstracto") que el figurativo, etcétera.

En lo que al trabajo de la imaginación se refiere, se trata de diversas maneras de manifestarse, pero siempre está presente.

Como punto de partida, además, tomaremos provisionalmente la definición que Van Gogh da de arte: "El arte es el hombre agregado a la naturaleza; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una percepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, 'que redime', que desenreda, libera, ilumina".[3]

---

[2] María Noel Lapoujade, "Introducción", *Filosofía de la imaginación*, p. 21.

[3] Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, pp. 136-137.

En lo que sigue, nos proponemos bosquejar algunas maneras como el hombre se agrega a la naturaleza, a través del arte combinatoria de ensamblar percepción e imaginación en obras etiquetadas como cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas, con todo lo que de omiso, relativo y falso traen consigo los nombres que designan la afiliación a una secta.

Obras y teorías

Signos del arte contemporáneo (pintura) en sus orígenes:

Primero, la actitud "anti". Anti-consumismo; anti-convencionalismos; anti-conformismo; anti-naturalismo; anti-impresionismo, anti-romanticismo…; en suma, anti-tradición; de cualquier índole que ella sea: histórica, social, filosófica, moral o artística.

Segundo, un imperativo recorre sus búsquedas: el propósito de trazar nuevos caminos al arte. Esto no es peculiar de esta época. El arte de todas las épocas es innovador o no es arte. Pero ahora lo inédito es la *manera* como se busca la originalidad.

El arquitecto catalán Gaudí lo expresó en forma sencilla y radical: "[...] originalidad consiste en volver al origen".

Efectivamente, estas corrientes contemporáneas recuperan para sí, e incorporan a sus búsquedas, los hallazgos primitivos de África y Oceanía. Es un intento por reconquistar la pureza, la frescura, la ingenuidad de un arte no teñido por la angustia, no contaminado por la guerra, la muerte y la destrucción.

Tercero, hay una actitud en común respecto del espectro de problemas de la estética tradicional: se declara la ruptura definitiva con la mimesis; se cuestiona hasta su raíz la belleza unívoca, serena, universal; y junto a ella aparecen categorías estéticas como lo feo, lo asqueante, lo nauseabundo, el horror, lo inarmónico, lo desproporcionado, lo macabro. La violencia, la agresión, la ironía, y aun la burla, se incorporan a las relaciones con el espectador; relaciones otrora catárticas según reza la *Poética* de Aristóteles (escape a las tensiones). En estos tiempos ha dejado de preocupar, por no decir que ha llegado a trocarse —en ocasiones— en franca provocación al espectador. La ruptura con la concepción de la creación como inspiración, o genio, se manifiesta de múltiples formas, pero todas ellas alterando en lo medular las respuestas de la tradición.

Cuarto, los nuevos intentos embisten de un modo u otro al tan gastado "sentido común", a nivel de la percepción o de la concepción, para acabar con los enfoques del arte como "ilusión de realidad".

Nace así el llamado "arte abstracto". Las nuevas corrientes también tienen en común sus diversas maneras de hacer un arte "abstracto". Es el momento de pensar más detenidamente en esta expresión, que —no obstante su circulación— resulta ambigua. Es una expresión que debe tomarse con cautela, en cuanto puede convertirse en un sinsentido a poco que se reflexione sobre ella.

"Abstraer" significa, etimológicamente, separar. En función de qué separación se trate, caemos inevitablemente en una antinomia (en el sentido kantiano) en que ambas proposiciones antagónicas, desmintiendo el principio de no contradicción, pueden resultar indiferentemente ambas verdaderas o ambas falsas, a la vez. Las proposiciones antagónicas dicen: *Todo arte es abstracto. Ningún arte es abstracto.*

Según *la primera*, todo arte es inevitablemente abstracto con respecto a su objeto, aun el más naturalista, el más realista, el mimético por excelencia, cuyo valor se suele medir por el grado de verosimilitud respecto del modelo. Incluso este modo de hacer arte implica complejos procesos de abstracción, cuyo mejor testimonio son los propósitos, métodos y estilos de las diversas escuelas en la historia del arte (de cada arte en particular).

Según *la segunda* proposición, también es cierto o falso, y por ende carente de sentido, sustentar que ningún arte es abstracto, en cuanto siempre, inevitablemente, *emerge de* o *ante* una realidad con la que se confronta y construye, aunque no sea sino —como ocurre en el así llamado "arte abstracto"— una realidad subconsciente o inconsciente; una realidad onírica; una realidad imaginaria o hasta fantástica. Porque estas corrientes, además, han contribuido a modificar radicalmente el concepto de lo real, desde el seno del arte mismo.

En consecuencia, quizá resulte menos multívoca o contradictoria la expresión arte "no figurativo" para caracterizar estos movimientos. No figurativo, en cuanto su lenguaje no reproduce formas o figuras dadas a la percepción ingenua, que funge como registro de lo que aparece. Estrictamente, las formas creadas no vuelven a producir ilusoriamente una forma dada, es decir: re-producir; sino que las nuevas corrientes buscan presentar de manera inédita una

forma existente o inexistente, real o posible, pensada o soñada, consciente o inconsciente, sin buscar la correspondencia directa, obvia con un *modelo* que, dicho sea de paso, también entra en crisis en el arte y la reflexión actual sobre el mismo. En suma, estas búsquedas artísticas intentan propiamente re-presentar una forma.

Quinto. Así se comprende, a través de este rodeo lingüístico, como una de las vías para plantearlo, que se ha procesado una transformación radical del *papel de la obra de arte* y de su concepto. La obra de arte se convierte en un ente arrojado ahí, delante. Deviene una entidad *junto con* los otros entes del mundo, *entre* ellos. La obra cohabita el mundo como otra clase de ente, además de los inorgánicos y los orgánicos, en tanto que objetos naturales; y convive con los otros entes artificiales, los útiles; porque ha devenido, en rigor, *arte-facto*.

Esta ruptura con la tradición, a pesar de ser tajante y muy significativa, no es sino el inicio de lo que en el arte contemporáneo posterior podemos constatar: un movimiento de disolución paulatino e irreversible quizá, de la obra de arte, en un proceso, una actividad estrictamente, en un *hacer arte*.

Anclaje en imágenes

1. Van Gogh: *Los comedores de papas*

> He querido dedicarme conscientemente a expresar la idea de que esa gente que, bajo la lámpara, come sus papas con las manos que meten en el plato, ha trabajado también la tierra, y que mi cuadro exalta, pues el trabajo manual y el alimento que ellos mismos se han ganado tan honestamente. He querido que haga pensar en una manera de vivir completamente distinta a las personas civilizadas. Así, pues, no deseo en lo más mínimo que nadie lo encuentre ni siquiera bello ni bueno.[4]

2. Odilon Redon: *Cabeza (1840-1916)*

> Toda mi originalidad consiste, pues, en conferir vida humana […]

[4] *Ibidem*, 8 de septiembre, 1888. *Cfr.* también M. N. Lapoujade, "Van Gogh: lo maravilloso cotidiano".

> a seres inverosímiles; para ello puse, en la medida de mis fuerzas, la lógica de lo visible al servicio de lo invisible.
> Este arte es sugestivo gracias a la combinación de diversos elementos objetivos reunidos, de formas transpuestas sin relación con las circunstancias cotidianas […]
> Mis dibujos inspiran, pero no se definen, no definen nada. Todo lo que ilumina y expande el objeto, lo que eleva el espíritu a la región del misterio, a la confusión de lo insoluble y a su preciosa inquietud, permaneció totalmente cerrado para los artistas de mi generación. Estos se cuidaron, como teniéndole miedo, de cuanto ofrece a nuestro arte lo inesperado e indefinible, de cuanto le da el aspecto que limita con el enigma.[5]

3. Braque: *El billar*

> En sí mismas, las cosas no existen en absoluto. Solamente existen a través de nosotros. No se debe aspirar solamente a reflejar las cosas. Hay que penetrar en ellas, uno mismo debe convertirse en cosa. El objetivo no consiste en reproducir un hecho anecdótico, sino en ofrecer un hecho pictórico.[6]

4. Picasso: *Mandolina y guitarra*

"Me pregunto si no debemos pintar las cosas como las conocemos, más bien que como las vemos."

"Se dice que me atraen las búsquedas. Yo no busco, encuentro."

"Todos sabemos que el arte no es verdad. El arte es una mentira que nos enseña a comprender la verdad, al menos la verdad que —como hombres— somos capaces de comprender."[7]

5. Gleizes: *En el puerto*

> En su afán de infinito, el cubismo desnuda las formas que lo rodean de su realidad perecedera, de su valor pintoresco, y vuelve a insta-

---

5 Odilon Redon, en W. Hess, *Documentos*, pp. 143-144.
6 Georges Braque, *ibidem*, p. 69.
7 Pablo Picasso, *ibidem*, p. 68.

> larlas en su pureza geométrica. […] Ha cambiado la situación del hombre en el universo. Ayer los sabios y los artistas proclamaban que los sentidos son los que reciben. Hoy saben que el hombre es responsable por aquello que encuentra ya dado fuera de él, porque los sentidos, guiados por la inteligencia, irradian y construyen.[8]

6. Futurismo: *Caricatura del dinamismo futurista*
Fotografía múltiple de un jugador de golf.
Marinetti: *Primer manifiesto futurista*

> No tenemos inconveniente en aclarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo, […] un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.[9]

7. Dadá, Picabia: *Amoroso juego*
Ilustración mínima de la innumerable multiplicidad de máquinas sexuales, ironías, críticas, blasfemias, burlas, bufonadas, mascaradas, obras, acontecimientos de todo orden que expresan dadá.

Picabia, quizá, es un buen ejemplo, en cuanto, como dice Duchamp: "[…] pertenece a esa categoría de artistas que poseen la herramienta perfecta: una imaginación incansable".[10]

8. Surrealismo, Max Ernst: *Según yo el sueño*

> [...] la aproximación de dos (o más) elementos aparentemente heterogéneos, y en un plano que tampoco les sea habitual, provoca la máxima ignición poética. […] Vuestro gozo ante cada metamorfosis lograda no proviene de un mezquino afán de distracción estética, sino de la antiquísima y vital necesidad que siente el intelecto de librarse del paraíso, tan aburrido como engañoso, de los recuerdos

---

[8] Albert Gleizes, *ibidem*, pp. 81-82.
[9] Filippo Marinetti, Primer Manifiesto, *Manifiestos y textos futuristas*.
[10] Marcel Duchamp, *Escritos, D. du Signe*, A propósito de los "ready-mades". [Entrevista a M. D.].

> fijos y de explorar una nueva y mucho más vasta región de experiencias: en ésta se borran cada vez más los límites entre el llamado mundo interior y el mundo externo (según la concepción de la filosofía clásica), y es probable que algún día desaparezcan del todo.[11]

9. Duchamp: *Rueda de bicicleta*
La caja en una valija

> En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba. […] fue por esa época cuando se me ocurrió la palabra "ready-made" para designar esta forma de manifestación.
> Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de *indiferencia visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto… de hecho una anestesia completa.[12]

¿Y la maleta?

> Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se intentaba reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallaban recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil y eso explica que lo instalara en una maleta.[13]

Cuadro sinóptico de toda su obra. Síntesis intelectualizada.

Aproximaciones teóricas
Cubismo: transformación radical del cuadro, conversión de la "naturaleza-objeto" en "pintura-objeto". "Pintura-objeto": entidad autónoma, arte-facto que está ahí, totalidad que conquista su autonomía

---

11 Max Ernst, en W. Hess, *op. cit.*, p. 187.
12 M. Duchamp, *op. cit.*, p. 164.
13 *Idem.*

después de su construcción. La preocupación fundamental en sus inicios es lograr casi un imposible: la representación espacial simultánea en un plano —el cuadro— de la totalidad de las caras que un cuerpo ofrece tridimensionalmente en la percepción.

El cuadro deviene el lugar de encuentro geométrico, intersección de líneas, planos, formas articuladas en una totalidad construida. De ahí la vinculación inevitable con las formas geométricas, porque ellas presentan las *formas puras*. Me remito a las palabras de ese testigo lúcido que fue Apollinaire:

> Los jóvenes pintores de las escuelas extremas persiguen la finalidad secreta de hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. […] La mayoría de los pintores nuevos hacen matemáticas sin saberlo o sin saberlas […] Un Picasso estudia un objeto como un cirujano diseca un cadáver.[14]

Si emprendemos un breve "regreso metateórico", es preciso extraer varias consecuencias filosóficamente relevantes. Ante todo, la traducción del volumen al plano, de la tridimensionalidad a la bidireccionalidad implica una inevitable transmutación de la percepción ingenua en el arte pictórico. Si a ello se agrega —como diferencia específica— el papel del tiempo, entonces el cubismo propone una verdadera revolución en el orden de la propuesta de percepción y una nueva teoría concomitante. El lienzo muestra, no el resultado de la percepción ingenua, casual, contingente, siempre "ángulo objetivo de visión", captación parcial de un objeto. Se trata ahora de la propuesta de una "percepción conceptual" —por así decir—. Se trata de una nueva manera de ver un objeto, en cuanto el cuadro reconstruye simultáneamente todas las superficies, planos, que la percepción común registra sucesivamente.

El cuadro exhibe la simultaneidad de planos imaginada, de la sucesión de planos perceptuales, de un volumen (objeto) en un plano, el del cuadro. Se trata, pues, de la coexistencia espacial de una sucesión temporal de la mirada, en el ensamblado de perspectivas múltiples. Perspectivas múltiples con una peculiaridad: no ya

[14] Guillaume Apollinaire, "Los pintores cubistas", *Meditaciones estéticas*, p. 20.

como ángulos subjetivos de visión, sino como la búsqueda de la objetividad de la mirada en un perspectivismo universal.

La objetividad de las perspectivas se legitima y funda en la búsqueda de la representación pura, despojada de todo lo aleatorio, accidental, vivencial. Se trata de traducir el objeto —despojándolo de todo lo contingente, empírico, imperfecto— en unas formas puras. En consecuencia, la obra de arte no deviene como registro pasivo de formas por un sujeto que la aprehende en la percepción, sino que, en rigor, se convierte en "objeto de arte", ahora sí en sentido literal "*ob-yectum*", lo que está "arrojado delante", por un sujeto que lo construye, lo configura imaginativamente, con base en una síntesis de percepciones y conceptos (Kant).

Pero, además, esta representación implica la ruptura con la perspectiva central, geométrica, renacentista, del "ojo inmóvil", para exigir del espectador un "ojo móvil", mirada imaginante, comprensión conceptual de los fenómenos, configurándolos imaginativamente: convirtiendo la sucesión en sumultaneidad, y transcribiendo en clave geométrica, formas universales, puras, las particularidades empíricas contingentes.

El cuadro abandona la "ilusión de realidad", que no es sino imitación de la apariencia inmediata, perceptual. Se trata de la propuesta de la realidad construida mediante el trabajo sintético de la imaginación que configura los conceptos en líneas, planos, figuras universales.

La "revolución copernicana" realizada por Kant en la *Crítica de la razón pura*, en lo que se refiere a la percepción, comienza a ver sus frutos concretos, palpables, en el terreno de la pintura. El cubismo temprano de Picasso exhibe un sujeto que impone sus formas puras a la materia fenoménica recibida perceptualmente (por la sensibilidad), aplicándole categorías (conceptos) que el entendimiento propone. El engarce de perceptos con conceptos es el aporte de una imaginación sintética, desbordante, plasmadora de configuraciones.

Todo ello a la sombra de un platonismo latente, en cuanto las formas geométricas devienen un puente ineludible para el misterioso tránsito de lo visible a lo invisible, para la siempre sorprendente conversión de lo aparente en real.

El futurismo, por su parte, propone otra revolución a la percepción del sentido común plasmada en pintura. La preocupación central es aquí traducir el dinamismo, la velocidad, la vertiginosidad del movimiento en imágenes que lo expresen.

Se trata de transmitir en imágenes estáticas lo dinámico, en el instante el devenir, es la búsqueda de encerrar el tiempo en el espacio. Pero se trata de otra lengua. El cubismo temprano busca la conversión de la sucesión de la mirada en la simultaneidad. El futurismo busca un lenguaje espacial, imaginario, para encerrar el devenir, el dinamismo. No convertir lo sucesivo en simultáneo, sino "estirar" el instante en devenir. El instante desborda sus propios límites, se transgrede a sí mismo, se despliega en devenir. Propongo traducir la relación del instante y el devenir a una metáfora de movimiento que la expresa en una ecuación: el tiempo expresado en movimiento y viceversa.

Así, la propuesta pictórica futurista plasma en imágenes el movimiento de rotación que el instante implica, en el movimiento de traslación que supone el devenir. Pero esta paradoja de rotación-traslación, instante-devenir, queda encerrada en la percepción instantánea, desbordada por una imaginación cuya temporalidad inherente le permite, propone y goza de su potencia transgresora de la misma temporalidad que la define.

La audacia de este intento implica, además, el trastocamiento del papel perceptual del espacio, en tanto debe "contener" y expresar el tiempo como dinamismo, devenir. Y los objetos instalados en el espacio transgreden el reposo estático. El "reposo" se convierte en *movimiento potencial*. El cuadro recibe movimiento y proyecta dinamismo. Se trata de la conversión de las formas atemporales en *líneas de fuerza*. Se trata de otro lenguaje. Si el cubismo hablaba el lenguaje de la geometría, el futurismo habla el lenguaje de la física. Las figuras geométricas devienen *vectores*. La percepción del sentido común se critica, se revoluciona, se trastrueca, por una imaginación que configura en imágenes el mundo en infinitas fuerzas que tejen su trama dinámica en la infinidad *direccional* de los cuerpos. El universo filosófico que el futurismo implica se aproxima para expresar —sin saberlo— una monadología leibniziana en imágenes.

Pero el tiempo es no solamente el tiempo de la física ni el tiempo imaginario, sino, *a la vez*, asume figuras históricas, es tiempo histórico. Y vaya si el tiempo histórico pesa.

Irrumpe la Primera Guerra Mundial, fractura irreparablemente, trastocamiento de la vida humana desde la raíz. En plena guerra, y no por casualidad, irrumpe el movimiento dadaísta, en 1916.

Dadaísmo: los *Siete manifiestos dadá* de Tzara son un documento desgarrador de un arte que se rebela. Su mensaje es negativo, agrio, provocador, sarcástico, rechazo asqueado, irreverente, iconoclasta, destructor. Estos manifiestos transmiten el grito exaltado y provocador del dolor por lo que se ha llegado a convertir la vida misma.

El dadá encarna la negativa más rotunda, violenta e intransigente a las tradiciones naturalistas y románticas; exhibe la indignación incontenible ante el absurdo sacrificio de la guerra. Es el grito que agrede toda actitud de indiferencia ante la degradación del ser humano.

Sin embargo, detrás de tanta provocación, sarcasmo, rechazo, agresividad, el dadaísmo es un testigo lúcido de su tiempo. El nervio motor de este nihilismo desbocado es un secreto, profundo anhelo de vivir, un respeto absoluto por la libertad, la necesidad de construir una ética de la autenticidad de los escombros de una moral del encubrimiento. El arte se convierte en el espejo que muestra los horrores de la deshumanización, y la propuesta de su auto-destrucción, como última expresión en el laocoóntico grito de un hombre deshumanizado. Dadá protesta, destruye, detracta las pseudo-morales del encubrimiento —como filosóficamente hizo Nietzsche—. Pero aun, sabe que la única ética posible, que salve la convivencia humana de la kantiana insociable-sociabilidad del hombre, es una ética que, como anticipó —una vez más— Kant, finque en el imperativo, el mandato imperioso, categórico, de no tomar al otro jamás como medio, no usarlo, no manipular su autonomía. Una ética de respeto y libertad, en que cada uno sea tomado como fin.

Lo más apasionante es que esta ética afirmativa, de valores últimos, puros: libertad, individualidad, igualdad, vida, ideales de una revolución —la Revolución francesa—, que en las postrimerías del siglo XX aún es una utopía no realizada, no se expresa en un discurso sino en un grito; no constituye un tratado filosófico,

sino manifiestos, no se plasma en una ética despojada, sino en el arte del anti-arte. Mejor, en el juego infinito del arte del anti-arte del arte, cuya única salida consecuente es su destrucción. El dadá es el canto a la vida desde su muerte, el canto a la *esthesis* del asco.

*

Tzara [escribió] un artículo titulado "El asco dadaísta", donde afirma:[15]

> Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es DADA; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: DADA; conocimiento de todos los medios hasta ahora rechazados por el sexo púdico del compromiso cómodo y la cortesía: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; de toda jerarquía y ecuación social instalada para los valores por nuestros lacayos: DADA; cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas, son medios para el combate: DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA…

El asco dadaísta tiene su correspondiente filosófico en el asco nietzscheano del Zaratustra. Este hastío del hombre recuerda la angustia existencial heideggeriana y la náusea sartreana. Así, pues, la filiación filosófica de esta faceta del pensamiento dada surge con total naturalidad.

Pero si bien el nihilismo connota la filosofía dadá, no la agota. El dadá maneja otros conceptos que hacen posible el tránsito a afirmaciones filosóficas fundamentales.

La transición. El dadá se mueve hacia una perspectiva afirmativa cuando reclama una creatividad basada en la libre improvisación y en la casualidad. En rigor, la propia negación radical cumple una función positiva, en cuanto a través de ella se logra dejar libre al

[15] Este apartado es una transcripción de la revista *Relaciones*, No. 72, mayo de 1990.

individuo, sin ataduras, prescripciones ni coacciones. El individuo queda, así, liberado, en la más pura disponibilidad para crear. Sin normatividad: ni lógica, ni estética, ni ética, ni psicológica, ni social. Sin temor al error ni al absurdo, ni al ridículo, ni a la contradicción o al sinsentido. La negación absoluta ha preparado el terreno.

Tzara lo dice así: "Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa […]". La negación abre el acceso a la disponibilidad, la apertura, la vaciedad, la interioridad yerma.

Filosóficamente, esta función catártica de la negación tiene su historia: los ídolos de Bacon, la duda hiperbólica cartesiana, la crítica kantiana, la epojé husserliana.

Duchamp expresa con nitidez la relación nihilismo-catarsis y recupera el calado filosófico del dadá en un pasaje crucial, donde afirma:

> Dada fue el punto culminante de la protesta contra el aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica. Se hallaba íntima y conscientemente ligado a la "literatura". Era una especie de nihilismo por el que aún siento una gran simpatía. Era una manera de salir de un estado mental —de evitar la influencia del ambiente inmediato o del pasado: de alejarse de los clichés— de liberarse. La fuerza de la vacuidad de Dada fue muy saludable. …
>
> Dada fue muy útil como purgante. Y creo haber sido hondamente consciente de eso por aquella época y haber experimentado el deseo de purgarme a mí mismo. Recuerdo ciertas conversaciones con Picabia sobre ese tema. Era más inteligente que la mayoría de mis contemporáneos. Los demás estaban a favor o en contra de Cézanne. Nadie pensaba que pudiera haber algo más allá del acto físico de la pintura. No se enseñaba ninguna noción de libertad, ninguna perspectiva filosófica.

De esta manera, dadá ha preparado el terreno, liberado el individuo, lograda su total disponibilidad para construir, proponer, improvisar, encontrar, crear; esto es, la tarea suprema de afirmación.

En este sentido, el parágrafo sobre el asco dadaísta sufre una transmutación por la que se convierte —hacia el final— en un pa-

saje fresco, auroral, que plasma afirmación. Lo vamos a leer, pero noten ahí el lenguaje ligero, optimista, aéreo, en el que se plasma la afirmación dadá:

> […] creencia absoluta indiscutible en cada dios producto de la espontaneidad: Dada; salto elegante y sin perjuicio de una armonía a la otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco sonoro grito; respetar todas las individualidades en su locura del momento; seria, temerosa, tímida, ardiente, vigorosa, decidida, entusiasta; pelar su iglesia de todo accesorio inútil y pesado; esculpir como una cascada luminosa el pensamiento chocante o amoroso, a mimarlo —con la viva satisfacción del que da igual— con la misma intensidad en el zarzal, puro de insectos para la sangre bien nacida, y dorada de cuerpos de arcángeles, de su alma. Libertad: DADA DADA DADA, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: la vida…

¿Dónde han quedado el pesimismo y el nihilismo?, ¿se han invalidado así? Sin duda que no. El dadá acepta la vida con sus contrarios y contradicciones, aun con sus inconsecuencias, grotescos y horror. Asume nietzscheanamente la vida con lo que ella trae de sufrimiento y dolor. Dadá "aúlla" libertad en medio de los dolores crispados de la existencia.

Pero esta lección dadá incorpora metáforas luminosas, aéreas, ligeras, de nítida sonoridad, que —aunque esporádicas— expresan, en el sincretismo sugerente de las imágenes, la austeridad de los conceptos cardinales de su filosofía: espontaneidad, individualismo, libertad como apego y fidelidad al valor supremo: la vida.

En suma, su anti-filosofía es una anti-ortodoxia filosófica, anti-racionalismo, anti-"ismos", así se comprende la afirmación de Tzara: "Pegando etiquetas se desencadenó la batalla de los filósofos…".[16]

*

[16] M. N. Lapoujade, "La filosofía del DADA, a pesar de DADA". Las citas incluidas en este apartado corresponden a Tristan Tzara, *Los siete manifiestos de DADA*.

Dadá encuentra las ruinas de lo humano enclaustradas en filosofías académicas de cuño racionalista, cartesiano, que el mundo se encarga de desmentir. El enunciado con que Descartes abre el *Discurso del método* reza: "El buen sentido (la razón) es la cosa mejor repartida del mundo"; pero he ahí que el mundo nos devuelve un "buen sentido" muy mal repartido.

Sobre las ruinas de lo humano, pues, se vuelve necesaria una imaginación potenciada, una imaginación utópica que pueda proponer la construcción de otro orden de lo humano. De los escombros de la humanidad la imaginación juega, más bien, "se la juega" en la apuesta a mundos posibles. Así, configura —como en general todas las así llamadas "vanguardias" de este siglo— otros espacios y otros tiempos. La imaginación, a través del arte, lanza propuestas audaces, que son otros tantos tránsitos posibles de un mundo visible en su lacerante destrucción a los invisibles mundos posibles, donde el hombre puede habitar.

De esta manera, la blasfemia iconoclasta de dadá se autodevora, metamorfoseándose en afirmaciones artísticas y teóricas que, sin embargo, su nihilismo esconde. Dadá es el humilde gusano que —metamorfoseando— vuela libre en los colores de una bella mariposa. Una de sus transmutaciones fue el surrealismo.

Surrealismo: propuesta de imaginarias sobre-realidades, construidas sobre las rupturas con los modos tradicionales de percibir, de concebir los objetos, la creación artística, la tradición filosófica, lo real y el hombre mismo. El surrealismo presupone una estética y una ética, una epistemología y una lógica, y más aun, una concepción del hombre y de lo real. Tanta "quintaesencia" filosófica no constituye —no obstante— un sistema, ni una pura teoría, sino una libre actitud ante la vida y la convivencia humana, de un hombre cuyo signo es la libertad de una imaginación pródiga, por la que se afirma como *poiesis*, poético creador.

Un hombre entreabierto entre lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo no racional, lo real y lo irreal, la identidad y la contradicción, la exterioridad y la interioridad.

Para Breton se trata de una sola consigna: *vivir una vida más plena, en que la poesía se convierta en una forma de ser*, una necesidad, el eje ordenador de la vida, incidiendo en ella como conocimiento

y acción. El arte no ha de estar separado de la vida, sino que más bien debe expresar —sublimada— la vida misma. Breton dice en un bello pasaje que por bondad budista, Basho modificó un día la afirmación de su discípulo: "Este había dicho: 'Una libélula roja —arrancadle las alas— un pimiento'; Basho lo sustituyó por esto; 'un pimiento —ponedle alas— una libélula roja'".[17]

En su *Primer Manifiesto*, Breton inaugura una nueva concepción de la creación artística, que es la traducción escrita, externa, del método de las asociaciones libres de Freud, basado en una concepción del determinismo psíquico. *Crear* será, a partir de este momento, transcribir los "dictados del pensamiento", dejándolo transcurrir con absoluta libertad, sin trabas. El producto, la escritura, el poema, es una unidad compleja que acoge lo racional y lo no racional; lo consciente y lo inconsciente, lo real y lo irreal, lo lógico y lo contradictorio. Su concepción propone una actitud de ruptura con la tradición, de rebeldía contra todo conformismo, contra el hombre masa, gris, manipulado por una sociedad de consumo. Exige un rechazo absoluto a la pasividad y la resignación. Pero su filosofía conlleva el antídoto más eficaz y humanizante: su propuesta acerca de la *imaginación*.

Breton reivindica el papel rector y esencial de la imaginación. No como fuerza evasora, que exime de lo real, sino como "fautora" de lo real, como la contribución humana fundamental para *construir* la realidad. No se trata —según Breton— de aceptar una adaptación ingenua, animal, predeterminada, a un medio, sino —valga la expresión de Scheler— transformar ese medio en mundo; la sociedad en una comunidad justa, el individuo en un ser auténtico y libre; pero para que esos propósitos pudieran llegar a realizarse, se requiere de la fuerza humanizante, creadora de la imaginación, que niega lo dado, transgrede toda norma y propone un mundo nuevo. La imaginación es una fuerza humana, liberadora por excelencia.

Pero no sólo la imaginación es exaltada en la obra teórica de Breton, sino que, atento a los hallazgos del psicoanálisis freudiano, acoge su método, y también la reivindicación del sueño ante la vigilia.

---

[17] André Breton, "Signo ascendente", *Antología*, p. 282.

Si para las concepciones filosóficas tradicionales el hombre es el hombre de vigilia —piense en Descartes, por no insistir—, Breton llega a sostener que el sueño es la verdadera vida psíquica, donde cada quien se muestra y se expresa como es, porque la censura onírica es más débil; y el principio de la realidad que rige al yo se suspende. El sueño se convierte en la cantera predilecta del arte.

Recordemos, de paso, el papel fundamental que Bachelard hace jugar a la ensoñación en los procesos de creación. Breton llega a sostener que la vigilia es —en realidad— el fenómeno de interferencia del sueño.[18] En este sentido, nuestro filósofo trata de fundir el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta: una *sobrerrealidad*, y cita al poeta que todas las noches, antes de disponerse a dormir, colgaba en su puerta un cartel que decía: "El poeta trabaja".

Pero esta intención de fusionar lo imaginario y lo real, el sueño y la vigilia, responde a una convicción filosófica más profunda: buscar *la coexistencia de la contradicción*.

En rigor, esta concepción, que atenta contra la necesidad de coherencia de la obra de arte, cuestiona la lógica occidental, a la vez que por éste y otros conductos arremete radicalmente contra toda la tradición racionalista de cuño cartesiano.

En un pasaje muy significativo, Breton sostiene:

> Mientras subsista su eventualidad [la del fin del mundo provocado por el hombre mismo] […] no vemos ningún obstáculo en proceder deliberadamente a una inversión del signo. Sólo el pensamiento "racionalista" podría pedirnos cuenta de ello, pero es bien de esperarse que nos lo saltemos tranquilamente en el instante en que, justificando con creces nuestras previsiones, se corona él mismo de un sinsentido aniquilador. La posibilidad de esta inversión de signo está regida además por un hecho sensible puro, gracias al cual puede superarse al principio de contradicción.[19]

Breton —y en general es una constante del surrealismo en sus diversas manifestaciones— propone la recuperación de todo lo real,

[18] *Ibidem*, Primer Manifiesto, p. 28.
[19] *Ibidem*, "La lámpara en el reloj", p. 287.

condensado en un "arte total". Es preciso recuperar lo sensible y lo inteligible, lo real, lo dado, lo posible, lo utópico.

Es necesario ampliar los límites estrechos de los racionalismos en un sobre-racionalismo que dé cabida a lo fantástico y a lo maravilloso, que una imaginación rica re-crea en el seno de lo cotidiano.

La propuesta simbiótica de Breton acentúa el hecho de que percibir es ya imaginar, de modo que sus objetos encontrados, sus piedras, sus materiales o sus obras devienen tales, precipitadas por una imaginación que las transmuta ya desde el momento desprevenido de un encuentro casual.

Sin embargo, el surrealismo también ha cobijado a Duchamp, más intelectual, menos visceral que Breton, pero con una postura vital básica común.

Es preciso recuperar todo lo humano y lo natural, aun lo azaroso, lo casual, lo ya hecho, *ready-mades*, y todo aquello que el hombre pueda construir, "agregar a la naturaleza" como quería Van Gogh, como un modo de transgredir lo real inmediato, la "pintura de la retina", para promover un arte como artificio humano. La pintura, una vez más en Duchamp, es un arte que nos encamina de lo visible a lo invisible.

A la vuelta de la historia, por sinuosos itinerarios, Duchamp acuerda con Van Gogh: la pintura es expresión.

> Considero la pintura [escribe Duchamp] como un medio de expresión y no como un fin. Un medio de expresión entre muchos otros… En otros términos, la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión. Igual sucede con todo lo que me gusta: nunca quise limitarme a un círculo estrecho, y siempre procuré ser lo más universal posible. Eso explica, por ejemplo, que me pusiera a jugar ajedrez. En sí, el juego del ajedrez es un pasatiempo, un juego, en fin, que todos pueden jugar. Pero yo me lo tomé muy en serio y lo disfruté porque encontré puntos de semejanza entre la pintura y el ajedrez. De hecho, cuando haces una partida de ajedrez, es como si esbozaras algo, o como si construyeras la mecánica que te llevará a ganar o a perder. El aspecto

> competitivo del asunto no tiene ninguna importancia, pero el juego en sí es muy, muy plástico…[20]

La pintura comparte la seriedad del juego, el instalarse al nivel imaginario del *como si*, la duplicidad de la sustitución imaginaria, por la que la pintura y juego transportan al hombre de lo visible a lo invisible, donde los delgados hilos de lo real tejen tramas imperceptibles… delineadas tramas apenas imaginables.[21]

Por todo ello, quizá este texto no sea sino un complejo rodeo para afirmar con Leonardo: "La pintura es filosofía".[22] Y, por qué no, *la filosofía debe llegar a ser pintura.*

[20] M. Duchamp, "Entrevista", *op. cit.*, p. 160.
[21] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, V, p. 200.
[22] Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, p. 40.

Auroras de la imaginación en algunas perspectivas estéticas contemporáneas II[1]

Como punto de partida enumeraré, bajo la forma de tesis escuetas, las teorías desde las que se iluminan —por sus propios autores— sus obras, expuestas en tanto imágenes.

Van Gogh libera su obra de la necesidad de encontrarla bella o buena.

Odilon Redon declara que su propósito es poner la "lógica de lo visible al servicio de lo invisible" y, así, "elevar el espíritu a la región del misterio". De esta manera, el arte vive en el confín del enigma.

Braque reflexiona: las cosas no existen en sí mismas, sólo existen a través del sujeto. De tal forma, la pintura no reproduce un hecho anecdótico —reflejándolo—, sino que muestra el movimiento centrífugo de un sujeto que penetra y se fusiona con las cosas mismas.

En este sentido, Picasso insiste en que lo que se pinta son las cosas "tal como se conocen", no como se ven, reciben o impactan. El cuadro no plasma una "impresión", sino un conocimiento; por ende, condensa una verdad en la mentira, la ilusión que constituye su naturaleza.

Pero su naturaleza contingente, sensible, mutable, puede traducirse a formas puras, permanentes, necesarias, suprasensibles, en cuanto el objeto se reduce a las formas geométricas. Formas geométricas que se reconstruyen como objeto en su traducción.

Así, la obra de arte deviene objeto de arte por un sujeto que lo construye imaginativamente con base en una síntesis de percepciones y conceptos, razón por la cual se propone y se aprehende

[1] Instituto de Investigaciones Estéticas. Seminario "Percepción e imaginación en el arte". Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, junio de 1993.

siempre desde una perspectiva, si bien no subjetiva vivencial, sino universal y necesaria, a priori de las formas geométricas atemporales (cubismo).

Sin embargo, los objetos pueden traducirse a otra lengua, la del movimiento actual o potencial (reposo) que puede indicarse en líneas de fuerza. Lo real puede expresarse en las tramas de sus vectores, infinitud direccional de los cuerpos (futurismo).

Asimismo, los acontecimientos burlescos, "obras" efímeras, propuestas insólitas, creaciones azarosas de los dadaístas, o los "objetos encontrados", los *ready-mades*, incrustación del azar, lo efímero, la indiferencia visual en el seno del arte, vienen a confirmar una vez más la lúcida definición de Van Gogh: el "arte es el hombre agregado a la naturaleza".

En consecuencia, el objeto es indiferente: en su existencia, sus cualidades, sus formas, consistencia, materiales. En sí mismo no es bello, ni bueno, ni estético, ni aun existe en sí mismo, sino sólo como fenómeno para el sujeto que lo aprehende.

El hombre, agregado a la naturaleza, da lugar al *arte*, creándolo. El arte no refleja la naturaleza, sino que recrea sus objetos: "[...] propone una nueva naturaleza agregada a la anterior" (Kant).

El hombre deviene *sujeto estético* en cuanto en su espíritu surge el placer de descubrir una imaginación libre, jugando con imágenes que crea sin límites, ante sus libres representaciones de los objetos. Sólo de ahí, y ahí mismo, emerge algo que nombramos *belleza*, y que declaramos de aquel objeto inicial evanescente.

Esta descripción es la exposición breve de la estética de Kant. Entonces, despleguemos este esquema.

Llegados a este punto, llevaremos a cabo una primera acrobacia. Este giro: desde el arte y sus teorías del siglo XX, al año 1790, al seno de la filosofía pura, no parece tener sentido. Sin embargo, lo que yo quiero mostrar es que su significación teórica es decisiva, fundamental.

Es un hecho por todos aceptado que en la historia existen teorías, escuelas, personajes, héroes, acontecimientos, que influyen sobre otros posteriores, si bien es ya un problema tratar de determinar qué es eso de "influir" en algo. Desde el punto de vista del asunto sobre el que estamos reflexionando, ¿cómo pensar estas

relaciones entre las teorías de las vanguardias del siglo XX y la estética de Kant del XVIII?

Ante todo, nos sorprende la diferencia de tiempos históricos, pero más aún las diferencias en el orden discursivo. Son dos órdenes diversos del discurso, con diferentes finalidades, niveles: teórico o metateórico; diversos lenguajes: el del arte y los artistas, incluso el de los escritores, y el de la filosofía pura y radical.

La tesis que propongo es la siguiente: no se trata de filiaciones históricas, influencias, derivaciones, ni antecedentes teóricos kantianos en teorías de vanguardia que serían sus consecuentes históricos. No.

Se trata de un tipo de relación teórica, en cierto sentido más interesante y compleja, precisamente por los diversos órdenes discursivos y reflexivos que enhebra.

La estética kantiana *anticipa* las estéticas derivadas de las teorías de las vanguardias.

Las tesis que la estética kantiana implica a nivel filosófico metateórico se proyectan más allá de su tiempo histórico y de la filosofía misma, y pueden convertirse en un marco teórico desde el cual es posible pensar, interpretar o comprender perspectivas estéticas posteriores.

En esto radica parte de su originalidad, su peso histórico, la luz conceptual que trae esa estética pura del siglo XVIII.

Pero, además, la estética kantiana para nosotros, hoy, aquí, se está erigiendo como un modelo para la defensa de la posibilidad de diálogos entre tiempos, culturas y lenguajes diferentes. La pregunta inmediata es: ¿cómo es ello posible? ¿Por qué? Yo quiero responder que lo que está detrás, la matriz en la que se finca toda esta reflexión, es una determinada concepción del hombre que la hace posible.

Breve descripción de la estética de Kant

Respecto del objeto

Aquí radica uno de los aspectos más profundos y decisivos de la postura de Kant.

Kant considera que algunos objetos "x", sea por la simplicidad y unidad de su forma, parecen más propicios a la percepción huma-

na. El objeto, en fin, es el detonante, desencadenante de complejos procesos en la mente del sujeto, cuando establece una relación estética con él. La función del objeto es particularmente "detonar", provocar en el sujeto procesos complejos entre las facultades, sobre todo en el entendimiento como facultad de los conceptos; y en la imaginación, gestora de imágenes, configuraciones de los conceptos. Ante ese objeto, la imaginación es estimulada a prodigarse en infinitas imágenes libres, sin coacción de algún tipo, y el entendimiento también puede conceptualizar libremente. Estos procedimientos de pensar e imaginar libremente son como un juego mental sin coacciones, que produce un profundo placer por esa representación del objeto que tan generosamente nos mueve, sin exigirnos nada. Cada individuo quisiera, desearía que todo sujeto posible, en circunstancias similares, experimentara el mismo placer, y ello sería posible solamente si presuponemos una estructura subjetiva común, lo que asegura la intersubjetividad común, la comunicabilidad, la experiencia compartida. La universalidad, de iure, del juicio estético, fundamenta su legitimidad en la presuposición de que las mentes son similares, que hay una estructura subjetiva común, que es universal y necesaria (a priori). Los relativismos históricos, sociales, culturales, psicológicos, dependen de los contenidos; son configuraciones diversas, plasmaciones varias de una identidad universal y necesaria, procesos, funciones humanas por excelencia, en el uso de los dinamismos de la mente. A esto Kant le llama el uso trascendental de las facultades del sujeto.

Todo ello nos lleva a emitir un juicio, el juicio estético puro, que dice: "esto es bello", refiriéndose mágicamente al objeto. No obstante, sabemos que aquel objeto inicial no es, ni por su configuración, ni por su material, estético o antiestético, bello o feo, etcétera, sino, en tal sentido, diferente (recordar los *ready-mades* de Duchamp).

Es más, Kant sostiene, en un sentido muy preciso, que el juicio estético es "desinteresado". Esto significa que a los efectos de emitir el juicio "esto es bello", la existencia o inexistencia del objeto es indiferente. Es posible emitir un juicio estético, forma lógica en que cuaja todo el proceso mental descrito, de un "objeto": existente o inexistente, actual o virtual, presente o ausente, real, ficticio, imaginario, fantástico o utópico.

Piensen, entonces, en los "objetos encontrados" de Duchamp o Breton, en las obras de Ernst, Picabia, Magritte, Redon, entre otros. En suma, todas las formas de hacer arte que construyen su propuesta desde una independencia radical con los objetos, materiales, formas, colores, sonidos, palabras, gestos, acciones, etcétera, tan características del siglo XX, encuentran una matriz teórica en la filosofía de Kant, en el siglo XVIII.

Respecto del sujeto

Se aceptan los relativismos culturales, históricos, sociales, psicológicos, etcétera. De ellos se ocupará la teoría del arte, la historia del arte, la historia, la antropología, la etnología, la psicología, las diversas ciencias con sus objetos específicos. Pero Kant da un paso ciclópeo en la historia del pensamiento humano respecto de la descripción de las funciones, funcionamientos, dinamismos mentales constantes, universales (válidos para cualquier sujeto posible, cualquiera circunstancia posible) y necesarios (son así, y no pueden ser de otra manera). Son procesos, estructuras funcionales, funciones, actividades del sujeto, de la mente humana, que no dependen de la historia ni de las diferencias individuales o culturales. Así, una cultura encontrará bella a la Coatlicue, y otra, fea, etcétera, pero todos los pueblos, todas las culturas, todas las épocas han emitido juicios acerca de la belleza de ciertos objetos.

Lo universal y necesario, lo a priori, pues, es que pueden describirse ciertos procesos, actividades de la mente, dinamismo de las facultades del sujeto (imaginación, entendimiento, afectividad), que caracterizan no a este o aquel individuo, no a este o aquel pueblo, no esta o aquella época, sino a la naturaleza humana. Son procesos humanos por excelencia, y, sostiene Kant, los procesos estéticos son procesos del espíritu humano como tal. Ahí donde exista un ser humano parado sobre la faz de la Tierra, establecerá, entre otras, *relaciones estéticas*, porque lo estético es un registro de lo humano; no es aleatorio, casual, contingente, prescindible, sino permanente, necesario, inherente al hombre mismo. Lo que difiere son las maneras de llevarlo a la práctica, de plasmarlo; lo universal es este libre juego de una imaginación desbordante, y un entendimiento permisivo, un *laissez-faire* a la imaginación, que produce un placer,

un goce en todos los sujetos cuando viven esta experiencia de libertad y armonía interior, subjetiva, espiritual, ante cualquier objeto que sea capaz de promoverlas.

Pero Kant también, por paradójico que puede parecer a los filósofos, construye una estética sin *aisthésis* en el sentido más literal del término, pues la relación estética no se finca en la sensibilidad, en los sentidos. Más aún, una estética es imposible, impensable, sin el *placer*. El placer es inherente, indispensable a lo estético. No es una estética intelectualista ni epistémica. El goce estético no deriva —según Kant— del mayor o menor conocimiento del objeto, adecuación al mismo, verdad o falsedad; la relación estética anida en lo más recóndito, íntimo, subjetivo de un sujeto "x" que goza intensamente el haber sido capaz de tener una representación tal de un objeto "x", que lo libera mentalmente, lo hace erigirse en un individuo subjetivamente libre, imaginante, un espíritu en que la imaginación, sin trabas, se desborda en imágenes.

Las relaciones estéticas, la experiencia estética, la vivencia de lo estético es un ámbito y un tiempo vital de libertad, un espacio para ejercer la libertad humana más plena, según Kant.

Pero, entonces, ¿qué ha pasado con la belleza? Ya no es idea (Platón) ni orden, armonía o equilibrio aristotélico; o el plotiniano y agustiniano resplandor de la bondad de Dios en lo bello. Tampoco son admisibles estéticas ontologizantes posteriores como la de Hegel, para quien lo bello es una manera de manifestarse del espíritu absoluto, etcétera.

Lo bello tampoco es la vivencia psicológica, subjetiva (empirismo inglés). No es idea ni concepto, ni vivencia, ni cualidad de los objetos. No es un atributo del objeto ni en el sujeto, no es sustancia ni entidad, ni "ser". ¿Qué es? Más bien, *no es*. En rigor, es el nombre que se aplica a un objeto, al que se declara bello solamente porque ha sido capaz de detonar en el sujeto una profunda vivencia estética de libertad ante la representación que tengo del mismo. Sólo porque ha avivado estratos muy profundos de lo humano, donde el hombre se siente pleno en cuanto libre e imaginante. La belleza es el nombre con que se designa ese complejo proceso, y se declara del objeto. Es éste un malabarismo sin par, pues se "atribuye" al objeto *como si* éste fuera bello, se proyecta desde el sujeto hacia el

objeto *como si* estuviera ahí, en el objeto. La belleza "existe" solamente al nivel del *como si*.

Piensen en el giro radical respecto de todas las concepciones anteriores de belleza, incluso las del arte del XVIII. Piensen que con esta postura es posible entender las más diversas manifestaciones que se autoerigen como bellas, pero que aun algo indiferente, feo, grotesco, horrendo, distorsionado, amenazante, violento, destructor, desequilibrado, fantástico, extraño, maravilloso, ficticio, irreal, pueda dar lugar a un juicio estético puro. Esto se infiere de una estética del siglo XVIII, de un filósofo como tal, en una reflexión filosófica metateórica, que, no obstante, tiene indudables alcances teóricos como para comprender, aceptar, recibir, pensar, el arte del siglo XX.

Finalmente, sostiene Kant que la manera más plena de plasmarse lo humano es en el genio, el creador. El que le da la regla al arte, no la recibe de las escuelas. El que hace el arte. Este ser creador, el genio, es el que crea ideas estéticas, es el ser dotado por una imaginación pródiga; esa *poiesis* cuaja en la figura del poeta, según Kant.

> La imaginación [...] es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza a base de los materiales que le da lo real. [...] Estas representaciones de la imaginación pueden calificarse de ideas, puesto que, por una parte aspiran a algo situado más allá de los límites de la experiencia, buscando de esta suerte aproximarse a una exposición de los conceptos racionales (de las ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de realidad objetiva, y por otra parte, y principalmente, porque siendo intuiciones internas, no pueden tener ningún concepto enteramente adecuado. El poeta se atreve a sensibilizar ideas racionales de seres invisibles...

El arte, como gestado por una imaginación pródiga, crea "otra naturaleza" superpuesta a la anterior: Van Gogh, vanguardias, surrealismo, Magritte. Esa naturaleza, sobreagregada, esa sobre-naturaleza, sobrerrealidad, se conquista como reconstrucción de lo real, con los elementos reales: surrealismo, Magritte.

Esas propuestas imaginarias, sin embargo, van más allá de los límites de la experiencia, porque no pueden verificarse —no obstante su realidad— en ninguna experiencia: Magritte.

Esas imágenes configuran, dibujan, diseñan ideas, exponen ideas en figuras, razón por la cual parecen adquirir cierta forma de realidad objetiva, aunque, en rigor, carecen de objetividad. Fingen objetividad en su realismo literal: Magritte.

Sin embargo, además, en cuanto intuiciones subjetivas absolutamente creativas, establecen el juego y sus reglas de modo totalmente libre, sin coacciones, sin referencias obligatorias, por así decir, "sin rendir cuentas" a nada ni a nadie. Son propuestas libres de relaciones posibles entre ideas e imágenes. Su puesta en obra: Magritte.

El poeta, que puede manifestarse como músico o como pintor (Magritte), sensibiliza ideas de seres invisibles. La magia del arte logra la alquímica transformación de lo invisible en visible.

Los nexos ocultos entre las cosas, el tejido invisible de lo real, y aun las tramas de hilos imaginarios, fantásticos, promueven una urdimbre en que lo maravilloso deviene una parte de lo real.

Para decirlo con Breton: "Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad".

Lo cual equivale a decir que lo real es fantástico, imaginario. Lo hizo, por ejemplo, Magritte.

A partir de este texto de Kant, y con los parámetros expuestos, es posible lanzar una mirada sobre el universo poético-filosófico de la pintura de Magritte. Filosofía pura, metateórica, cuajada en imágenes, puestas en formas y color.

En lo que sigue recorreremos brevemente el universo de las imágenes, para hurgar en él propuestas de reflexión.

Imágenes

La isla del tesoro *El dominio encantado* *El imperio de las luces*	Relaciones posibles entre imágenes de objetos vegetal-animal. Piedras, mar, luz, castillo amenazador.
Las afinidades electivas *Valores personales* *Perspectiva amorosa*	Relaciones entre cosas. Afinidades: naturaleza artificial, necesidad, no libertad. Desmesura, funciones: alteración. Exterioridad en la interioridad.

Los encantos del paisaje *El cielo* *Esto no es una pipa*	Literalidad de la imagen. Palabra. Pintura poética. Lo humano en la palabra: ingenuidad en color, la grafía, imagen literal, real. Enunciado.
El inconsciente dormido *La cima de las tempestades*	El hombre dormido. Imágenes oníricas, inconscientes, amenazadas por imágenes reales. Lo humano en el sueño.
Magia negra *Flores del mal* *La inundación* *Tiempo amenazador*	El hombre como centro. h.—"real". Natural-escultura. Simbiosis con el muro, el cielo en el color. Elementos reales en una sintaxis imaginaria.
El terreno encantado *La invención colectiva*	Metamorfosis humana, sincretismo real-fantástico, en la transformación animal-hombre. Inversión de figuras mitológicas: sirena. Barco irreal; lo irreal: figura fantástica: real. Tiempo fantástico, anacronismo, da un cuadro de una temporalidad ucrónica.
El terapeuta *La filosofía del camerino* *La condición humana*	La condición humana: el terapeuta, ser con bastón, libera la libertad, pero su ser es prisión. Juego de ocultamiento-desocultamiento, el zapato-pie, apariencia y realidad. El desocultamiento de lo humano en sus apariencias. Literalidad realista, crítica al hombre pasivo, receptor pasivo. Pero: es una creación de la literalidad. La literalidad ya implica duplicidad. Ironía socrática: mírate en el espejo de tu obra, fiel reflejo de lo real. ¿Dónde está el hombre?

	Es la presencia de la ausencia, imperativo: conócete a ti mismo, autoconciencia crítica ante la ausencia presente.

Hacia una estética para el universo Magritte

1. Imágenes

Los títulos. No son descriptivos ni cómodos, ni azarosos, ni necesarios, son particularmente sugerentes. Provocan reflexión, crítica, perturbación.

Las *imágenes* presentan una total nitidez de forma y color.

El universo Magritte configura su propio lenguaje. Ese lenguaje de imágenes puede descomponerse, en primera instancia, en el léxico y la sintaxis.

El *léxico* es relativamente abarcable, pero la semántica para sus signos es polivalente, irreductiblemente.

El léxico de imágenes preponderantes son cuerpos humanos: hombres vestidos, desnudos femeninos. Seres vivos: pájaros; árboles, hojas; frutos (manzanas); piedras. Los tres reinos: animal, vegetal, inanimado, persisten en la obra de Magritte. La naturaleza en el mar, el cielo, las nubes, se reitera frecuentemente. Con ello conviven elementos artificiales constantes: puertas, ventanas, tabiques, cortinas. El caballete del pintor y el trombón, los cascabeles, algún violín, música y sonido visuales, irrumpen una y otra vez.

El léxico es —preponderantemente— "realista". Imágenes que configuran objetos, entes, seres reales, naturales o artificiales.

El vocabulario también juega con seres fantásticos mitad pez, mitad hombre, pájaros-hojas, figuras de papel cortado.

Las más radicales alteraciones aparecen en el orden de *la sintaxis de las imágenes.* Se trata de un arte combinatoria, *libre* de una sintaxis determinada. Pero la sintaxis de las imágenes entendida como las maneras en que las imágenes pueden relacionarse, reviste un espectro amplio, abierto de posibilidades, y ninguna regla fija o inamovible. La sintaxis se construye y deconstruye en cada caso con una libertad total. ¿Por qué? Porque responde a un pensamiento que fluye espontánea o voluntariamente, con o sin plan, en un acto de libre elección creadora.

Aquí no rige una lógica fija, determinada, previa, sino que la lógica de la imagen se construirá para cada caso. No se trata de una lógica de la identidad puramente (puede haberla), ni de la contradicción (simplemente), se trata de armar estructuras lógicas del pensamiento traducidas, cuajadas, derramadas en imágenes cuya sintaxis es la manifestación externa de la estructura mental, de ideas.

Las peculiaridades de las sintaxis múltiples del léxico de Magritte con su nitidez de diseño y de color dan como resultado eso que esquemáticamente llamaremos sus obras.

2. Las obras

Así como esa infinita multiplicidad sintáctica y semántica de imágenes expresa —sin embargo— el *lenguaje Magritte*, así también la multiplicidad de juegos expresivos, didácticos, irónicos, conceptuales, críticos, etcétera, de sus obras, denotan el inconfundible *universo Magritte*. Al respecto, proponemos una aproximación filosófica posible, a partir de nuestra lectura de Kant.

La obra crea su atmósfera, su espacio y su tiempo propios. Ellos se pueblan con imágenes de imágenes cuya sintaxis, su trama, da lugar a un universo imaginario en cuanto cohabitan en él lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible. Objetos espacialmente insólitos, extraños o fantásticos: en un tiempo quimérico, anacrónico o utópico. Utopía y ucronías del mundo real que deviene un universo imaginario, una *sobrerrealidad*, *surrealismo*.

Los objetos cotidianos más triviales, habituales, desapercibidos, inanimados o animados; naturales o artificiales, parecer rebelarse a su sometimiento e indiferencia cotidianas. Se erigen en entidades respetables por las infinitas posibilidades de relación y transformación que Magritte les inventa.

Propuestas para un universo de objetos, o los objetos de un universo

- *Afinidades* entre objetos naturales y no naturales (huevo-jaula).
- *Contradicción*: día-noche; exterior en lo interior (nubes-habitación).
- *Fusión* de un objeto con otro, desvanecimiento de límites. Por ejemplo, el cielo deviene madera, se convierte gradualmente en otra cosa, otra materia, otro objeto.

- La fusión es el resultado de un *devenir* de un objeto en otro.
- Penetrabilidad de la materia que implica el tránsito, la *metamorfosis*.
- Su universo propone, además, objetos *polivalentes*. Es el equivalente plástico del mecanismo de condensación de las imágenes oníricas descrito por Freud. Una imagen es, a la vez, la síntesis múltiple de diversos seres en una totalidad compleja (hoja-pájaro, cuerpos múltiples, nubes-panes, etcétera).
- *Sustituciones*: el torso es una jaula; la cabeza es una manzana, etcétera.
- Negativo-positivo.
- *Inversión* de imágenes: por ejemplo, la inversión de la construcción pez-mujer, invierte la composición de la sirena.
- *Erotismo*: hay una propuesta crítica frente a la linealidad del erotismo explotado en los medios (la violación).

En suma, se trata de la propuesta de una *rebelión de los objetos*.

3. El espectador

Un cuadro de Magritte no permite la plácida contemplación ni el goce catártico inmediato. Cada cuadro es, literalmente, una provocación, un llamado, apela a un interlocutor activo, crítico, reflexivo. Provoca una reacción, tiene, en general, un efecto perturbador.

Las reacciones van del asombro, la sorpresa, la duda, al desasosiego, la extrañeza, la amenaza, la ironía. Pero siempre con una constante: la exigencia de un interlocutor lúcido, pensante, indagador.

La propuesta más radical para el espectador es aquella en la que la obra propone un realismo tan unilateral, una linealidad tan extrema, una mimesis tan perfecta, que se transmuta en su opuesto. Así como únicamente un vicio perfecto sería una virtud, y una virtud perfecta un vicio para el ser humano. Así, la más perfecta realidad es irreal; la copia perfecta de lo real, su absoluta linealidad no es sino apariencia, se transmuta en su contrario, y viceversa, en un juego infinito.

El realismo absoluto de *Esto no es una pipa* o de *La condición humana* constituye, en primera instancia, la declaración de la imposibilidad del realismo: la pipa no es una pipa real, actual, material, sino que es (afirmación implicada en la negación) la imagen pipa.

La pipa en imagen; en consecuencia, la aparente contradicción de la palabra con la imagen, deviene, en rigor, la confirmación de que la imagen no es la cosa, el pensar y su referente, o el imaginar y lo imaginado son reivindicados como tales por la palabra. La palabra ratifica la imagen. La palabra es el nombre para denotar una imagen. *La condición humana* reconstruye una aparente realidad exterior, que, no obstante, no es lo real en sí mismo (noúmeno), sino lo real fenoménico traducido a su imagen (Kant). Esa imagen primaria de lo real se complementa con la imagen de la imagen que aparece en el cuadro, en el lienzo. Pero el lienzo imagen de la imagen está dentro, en el interior de la habitación; en el límite (ventana) que con su propia imagen transgrede, y se coloca en la exterioridad, la que —sin embargo— no deja de ser imaginada por la misma imaginación que la desdobló. De esta manera, la interioridad de la imagen cuadro (imagen de imagen) se exterioriza en la también *interioridad* de la imagen de lo real. Pero ninguna es lo real. Lo real no existe en sí (Kant), sino siempre en la perspectiva imaginaria de quien lo representa. Pero este desdoblamiento infinito de *imagen de la cosa* e *imagen de la imagen* se produce por el desdoblamiento también infinito del sujeto (pintor) que lo propone, quien, a su vez, es visto por el espectador, el cual, a otro nivel, repite el mismo juego hasta el infinito.

Pero el cuadro encierra, además, una alerta: cuidado con reducir la condición humana a ser el espejo que refleja fielmente la realidad, lo cual es una forma de deshumanizarse, abandonar el carácter creador. Sin embargo, en cuanto el arte se superpone a la naturaleza, construye "una naturaleza sobre la naturaleza", como dice Kant; o el hombre se agrega a la naturaleza, en palabras de Van Gogh.

En otros términos, es una manera de proponer el surrealismo, la *sobrerrealidad*, teóricamente posible desde la lectura propuesta de Kant. Por fin, sobrerrealidad es una manera de transgredir lo real, trascenderlo, es, a la vez, *metarrealidad*. Así se comprende que la pintura meta-física de De Chirico esté tan presente en Magritte. *La pintura surrealista de Magritte es una meta-física de lo real*, a nivel imaginario. Por este itinerario filosófico pictórico sinuoso adquiere otra vez uno de sus posibles significados la convicción de Nietzsche:

"[...] el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida".

El arte es la actividad "propiamente metafísica del hombre", en este caso particular la pintura, en cuanto el hombre trasciende lo real en el mundo de la mentira (el arte), que es una expresión verdadera de la verdad. Va más allá del "mundo de la experiencia posible", en el lenguaje de Kant, para asomarse a la trascendencia, lo invisible, lo metafísico. Pero regresa para hacer visible lo invisible, como sostiene la estética kantiana.

Pero la sobrerrealidad (surrealismo) implica, también, una suprarracionalidad. No ya la razón descifradora del enigma indescifrable de lo real, su misterio inevitable, sino una racionalidad procedente de la imaginación que pro-pone, construye, otra "realidad", una realidad imaginaria, superpuesta a la anterior, como su verdad, quedando la "realidad real" confinada solamente al ámbito de la apariencia.

Se trata, en Magritte, de *hacer*, *realizar*, *poner en obra*, esa sobrerrealidad imaginada. En otros términos, generalizar la tesis de *Esto no es una pipa* hasta convertirla en premisa filosófica fundamental: se trata de proponer un universo de imágenes que ni se confunde con sus referentes, inalcanzables en su nouménica realidad, sólo aprehensibles en su aparecer fenoménico, ni basta con el lenguaje que anuncia este mundo construido como un orden racional imaginario.

En suma, lo "real" no es lo real; éste es sólo imaginado, como modo de hacer visible lo invisible.

> [...] La pintura hace intervenir una dificultad: existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. *Las Meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez. ¿Sería, por tanto, lo visible a veces visible? A condición de que el pensamiento esté constituido exclusivamente de figuras visibles.
>
> A este respecto, resulta evidente que una imagen pintada —que es intangible por naturaleza— no oculta nada, mientras que lo visible tangible oculta indefectiblemente otro visible, si creemos en nuestra experiencia.
>
> Desde hace algún tiempo se ha concedido una curiosa primacía a "lo invisible" debido a una literatura confusa, cuyo interés desaparece

> si tenemos en cuenta que lo visible puede ser ocultado, pero que lo que es invisible no oculta nada: puede ser conocido o ignorado, nada más. No hay por qué conceder más importancia a lo invisible que a lo visible, a la inversa.
>
> Lo que no "carece" de importancia es el misterio evocado de hecho por lo visible y lo invisible, y que puede ser evocado en teoría por el pensamiento que une las "cosas" en el orden que evoca el misterio.

Así se abre un diálogo infinito entre el lenguaje verbal cuyos signos se gestan desde un trabajo simbólico de la imaginación, y el lenguaje de las imágenes de los objetos, de los fenómenos de lo real, más reales que las apariencias mismas, otra manera de plasmar el poder de la imaginación simbólica.

El universo Magritte supone detrás una concepción del hombre, que, pienso, no puede ser otra que la de un *hombre imaginante*. Porque sólo a nivel de un hombre imaginante es posible transgredir todos los límites, como Magritte lo muestra en su mundo: transgredir las leyes de la física (gravitación, "penetrabilidad de la materia", movimiento, etcétera), la astronomía (meteoritos levitando), la biología en cuerpos metamorfoseados, simbióticos, incluso esculturales.

La alquimia propuesta para una noción de *identidad* que abarca desde su ruptura, su ocultamiento, a su desdoblamiento, su fusión autoaniquilante.

Su universo imaginario transgrede la medida. Lo infinito (cielo) se devora en lo finito (nubes en una habitación); el objeto minúsculo crece en su desmesura, que implica nuevas dimensiones imaginables.

Su lógica implica la sí contradicción, la coexistencia de la imposible que, así, se torna posible, la transmutación de lo orgánico en inorgánico, lo animado en inanimado y viceversa. Exterioridad e interioridad en el orden de las imágenes pictóricas, imágenes mentales al fin. Abierto-cerrado, día-noche, el objeto en la imagen, y su negativo en imagen, según el modelo de la fotografía. En fin, el mundo imaginario de Magritte asume la audacia de no clausurar la imaginación desbordante, no exigir (argumento aristotélico del tercer hombre) detener el regreso progresivo al infinito.

Conclusiones

La clave filosófica de esta propuesta la di al comienzo, en cuanto establecí el discurso en torno a la percepción y la imaginación en algunas teorías contemporáneas del arte, como un puente tendido entre el misterio de las obras y el misterio de su significación. Ni puede ni quiere más. El arte, sus teorías y sus reflexiones metateóricas son signos visibles, tramas sutiles que tejen la urdimbre infinita, abierta; que el hombre, ese ser itinerante, recorre sin agotar, en la asíntota inevitable de su existencia histórica e individual.

Avanzamos, regresivamente, a partir de las imágenes, visibles de las obras, a las teorías que sus propios autores fraguan para leerlas. Finalmente, desde ahí nos asomamos al abismo de las reflexiones sobre esas teorías. Vértigo de toda metateoría filosófica, cuya fascinación se siente cuando nos conduce hasta los límites de lo desconocido, ante lo cual sólo nos queda el desafío del riesgo: *imaginar*; audacia de la apuesta al reino invisible, de todo lo imaginable, poblando otros espacios y otros tiempos, trascendiendo nuestra condición.

Lo visible, bajo la figura del arte, es el espejo en que el hombre puede reconocer su ser trágico, como bien lo ha visto Paul Klee en "La flecha", cuando sostiene:

> ¿Cómo ampliar mi territorio hasta allá? ¡Atravesando este río, este lago, más allá de aquel cerro! A partir de este pensamiento, la capacidad ideológica del hombre, de recorrer a su capricho la Tierra y lo ultraterrestre, su capacidad física está en contradicción con sus deseos, de allí la tragedia humana. De este problema constante entre la impotencia y la potencia nace la discrepancia de la existencia humana: el hombre es, pues medio libre, medio prisionero. Mientras más lejano sea el viaje, se acentuará más la tragedia humana, ya que el deseo de convertirse en movimiento y alcanzar las metas deseadas, se vuelve un imposible. Así el pensamiento se convierte en papel de *médium* entre la tierra y el mundo infinito. [...]
>
> Saber que allí donde hay principio no hay eternidad, sin embargo es un consuelo; poder ir un poco más allá, o un poco más allá de lo posible. ¡Oh, flechas que les nazcan alas para llegar a su fin, si se cansan antes de llegar a su meta!

Esto ocurre a nivel de lo finito, de nuestro mundo espacio-temporal visible. El mundo en que la fricción impide a toda flecha corroborar la ley de inercia. Es más, la flecha, léase móvil físico, o naturaleza humana, o fines utópicos o ideales, suele detenerse antes de haber alcanzado sus metas. Sin embargo, la alquimia de la transgresión de los límites, la heroicidad prometeica, en rigor, el *héroe trágico* que es el hombre, se arroja a la trascendencia, busca el movimiento infinito, bajo infinitas figuras: su historia. Klee, no obstante, lo finca —como ya lo había hecho Van Gogh— en la magia del color.

El color: matriz del movimiento infinito. Leamos a Klee, en "El movimiento infinito de los colores": "Al llegar al movimiento infinito y perder toda importancia la dirección del movimiento, debe, por fuerza, eliminarse la flecha. [...] El *pathos* (la tragedia) se convierte en un *ethos* que une en sí mismo el impulso y su contrario".

En el color se disuelve la flecha, la dirección del movimiento, infinitud sin límites, donde la percepción de las formas sensibles se transmuta en la imaginación de configuraciones invisibles. Transgresión del mundo sensible, en universos imaginarios, posibles: por la conversión de todo imposible.

Sólo un *hombre imaginante* tiene la audacia, avalada en su condición de imaginante, de propiciar la metamorfosis del destino trágico en la aurora de un *ethos* creador.

Un hombre imaginante en quien su *"ethos" estético* le susurra con la voz de un socrático *daimon*: "sé tú mismo", que tu "voluntad de poder" se plasme en las infinitas figuras de la "voluntad de crear". Todo lo cual significa: "humanízate", conquístate como humano en su transgresión, deviene creador.

Espacios imaginarios místicos de la intimidad[1]

1. Premisas

La imaginación ama *las premisas*. Precisamente, en tanto supuestos no demostrados, en los que hunden sus raíces inevitablemente las construcciones teóricas. Soporte imaginario sobre el que se apoyan los actos de fe de la razón imaginante.

En general, *el espacio* puede *suponerse* como una infinita extensión exterior al individuo. Es decir, puede admitirse *como si* fuera *espacio dado*, dato previo, contexto, receptáculo de todos los entes. En el presente contexto se entiende por *lo dado*, lo que acontece al individuo y de lo cual puede tenerse noticia. Dado es lo que puede impactar a un sujeto posible. Lo dado es cualquier "x" del que se reciben impresiones (reminiscencia de Hume).[2] Todo aquello de lo que puede tenerse algún tipo de registro puede llamarse *el dato*. He aquí que del espacio infinito no tenemos ningún dato, por ende, no nos es dado. En rigor, este pretendido dato de la extensión infinita sólo es constatable a nivel de vivencia imaginaria. El concepto abstracto de espacio real, exterior, objetivo, infinito en cuanto significante en el lenguaje, en una lengua, en un acto de habla, encuentra su correlato en las imágenes de espacios abiertos, sin fin.

Entre otras tantas funciones de la imaginación está la de alimentar los conceptos vacíos, proponiéndole imágenes que dotan de sentido la función conceptual de la denotación (reminiscencia de Kant).[3] El espacio exterior sólo es registrable como dato en cuanto espacios finitos, extensiones limitadas. El espacio exterior en

---

[1] México, 2 de noviembre de 1997.

[2] David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Libro I, Parte II, Secc. V, p. 114.

[3] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Der Transzendentalen Doktrin der Urteilkraft, I.

cuanto extensión infinita nos exige el acto acrobático de atribuirle peso de realidad ontológica a imágenes de extensiones ilimitadas como el mar, una playa, el desierto, un campo, el espacio que llamamos "cielo". Esas imágenes, en cuanto secreciones inmediatas de la imaginación, pueden devenir metáforas (volver a Aristóteles).[4] Las imágenes que llamamos originarias, inmediatas, son la materia prima para configurar procesos imaginarios de sustitución, entre ellos la generación de metáforas. En consecuencia, la metáfora es una construcción imaginaria de segundo orden, derivada de operaciones de sustitución realizadas con imágenes. Asistimos, así, al desenvolvimiento de procesos imaginarios más complejos, mediatos, de metamorfosis de las imágenes en metáforas. (La receta indica: Bachelard).[5] En el caso que nos ocupa, es posible describir este movimiento como la transmutación de la imagen vivida de una extensión exterior ilimitada, en metáfora del espacio infinito. Pero, atención, no hemos salido aún del ámbito de la subjetividad imaginante.[6]

2. Espacios imaginarios místicos

En el ámbito de la subjetividad imaginante, los espacios imaginarios místicos son una *constante* en los más diversos místicos. La mística

---

[4] Aristóteles, *Poétique*. "La métaphore est le transport à une autre, transport ou du genre à l' espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'apreès le rapport d'analogie." *Cfr.* 1457 b.
"[...] ce qui est de plus important, c'est d'exceller dans les métaphores. En effet c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels; car bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances." *Cfr.* 1459 a.

[5] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. "La métaphore est relative à un être psychique différent d'elle. L' image, oeuvre de l' Imagination absolue, tient au contraire tout son être de l' imagination." *Cfr.* Chapitre III, p. 79.

[6] Jean-Paul Sartre, *Lo imaginario*. I. Descripción. 2. Aquí denuncia la que llama "ilusión de inmanencia", que consiste en aceptar que tener la imagen de un objeto es tener el objeto. Piensa que se expresa en Hume. Mi desacuerdo es total. No encuentro fundamento alguno para adjudicar esta concepción a Hume ni a otro filósofo, incluidos quienes defienden la teoría epicúrea de los simulacros. Hasta donde sé, los filósofos no confunden el pensamiento con la cosa. Sin embargo, a la inversa, considero que "imaginar" la cosa conduce a encontrarla, descubrirla, crearla, inventarla o construirla. Ni "ilusión de inmanencia", ni —en este sentido— "ilusión de trascendencia", pero imaginar algo prefigura su realidad. [N. de la A.]

propone una rica *diversidad* de espacios imaginarios. Los espacios imaginarios místicos remiten a una *intimidad* profunda. En lo que sigue, ilustro estas nociones con pasajes de Hadewijch, Eckhart, Teresa, Juan de la Cruz, Böhme, Silesius.

El papel ontológico esencial de la imagen aparece ya en un pasaje medular del Génesis. Abrimos el Génesis y leemos:

> Después Dios dijo: hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza... (1. 26).
> Dios creó al hombre a su imagen, lo creó a la imagen de Dios, él creó el hombre y la mujer (1. 27).[7]

Lo que sigue no es hermenéutica, sino paráfrasis. Dios hizo al hombre "a su imagen", según la "semejanza". Por si no se escuchara bien la enseñanza, reitera que el hombre fue hecho "a su imagen", es decir, agrega el texto "él lo creó a la imagen de Dios". Ergo, Dios es la Imagen. La proto-Imagen, originaria, una, eterna. Dios, en el comienzo del Génesis, es la Imagen una, la fuente eterna, forjadora de infinitas imágenes humanas. La Imagen de la que proceden las infinitas imágenes. El hombre es imagen de la Imagen.

Angelus Silesius dice:

> El hombre es la imagen de Dios.
> Todo aquello que Dios puede por toda eternidad anhelar y desear,
> Él lo contempla en mí, como en su Semejanza…
> La efigie de Dios está impresa en el alma.[8]

Por su parte, Eckhart enseña:

> [...] un poco más de la imagen del alma. Son muchos los maestros que opinan que esta imagen ha nacido de la voluntad y del conocimiento, mas no es así; antes bien digo que esta imagen es expresión de sí misma sin la voluntad y sin el conocimiento. Traeré a colación un símil [...] cuando una rama brota de un árbol, lleva tanto

[7] *La Sainte Bible*, Ancien Testament, Le pentateuque, La Genèse.
[8] Angelus Silesius, *Le pèlerin chérubinique*, Premier Livre, 272, et Troisième Livre, 76.

> el nombre como la esencia del árbol. Aquello que brota es lo mismo que permanece adentro, y aquello que permanece adentro es lo mismo que brota. Así pues, la rama es la expresión de sí misma. Lo mismo digo también de la imagen del alma. Aquello que sale es lo mismo que lo que permanece adentro, y aquello que permanece adentro es lo mismo que lo que sale.[9]

De modo que la fuente eterna de la que brotan inmediatamente las imágenes es la Imagen primigenia. Por su parte, Silesius:

> Dios es una fuente.
> Dios se asemeja a una fuente, se vierte generosamente.
> En su criatura, pero sin embargo permanece en Él mismo.[10]

Eckhart, y después Silesius, subrayan una característica que considero esencial a la imagen: su inmediatez respecto de su origen. Ambos hablan de la Imagen de Dios, derramada en imágenes, fundamentalmente la imagen del alma. Nuestros místicos describen, ¿imaginan?, la creación divina como *el derretirse* de la divinidad, su *derramarse en cascadas de imágenes*. Puede pensarse que esta noción antropomorfiza la creación divina en cuanto traza una analogía con la noción de creación humana. A nivel humano, podría ponerse en estos términos: así como la glándula lacrimal produce lágrimas; la salival, saliva; así, la imaginación segrega imágenes.

Para la mística en general, la imaginación humana resulta un estorbo cuando ella se limita a forjar imágenes que anclan la vida humana en el cuerpo, los sentidos, lo exterior, lo contingente, la apariencia; esto es, la vanidad bajo cualquiera de sus formas. En este sentido, constituye uno de los obstáculos a vencer en el camino del abandono, del despojamiento inexorable de lo superfluo. La mística de Teresa censura estas actividades imaginarias.[11] La mística

---

[9] Meister Eckhart. *Tratados y sermones*, Sermón XVI a, pp. 401-402. *Cfr.* pp. 259, 285, 405, 462, 592, 617, 672, 678, etc.

[10] A. Silesius, *op. cit.*, Cinquième Livre, 216.

[11] *Cfr.* Teresa de Jesús, *Obras completas*, Vida, Cap. 17, 5, p. 165. Memoria e imaginación estorban, distraen de Dios. En este pasaje la imaginación sale castigada en la pluma ágil, directa, certera de Teresa: "para alabar a Dios la guerra que da

de Eckhart condena la imaginación del cuerpo y la exterioridad.[12] Jakob Böhme, "como buen místico", despliega su pensamiento en el esplendor de las imágenes; pero, además, tiende un hilo entre los dos extremos del arco: la imaginación corporal y la imaginación de lo invisible, imaginación que termina por anonadarse. En el siguiente pasaje, Böhme reúne estos movimientos extremos de la imaginación:

> Si te has desprendido de tu naturaleza bestial y feroz, si has dejado la vida imaginaria y abandonado la baja condición figurada de ella, has llegado a la sobre imaginación [...] un estado de vida que se halla por encima de las imágenes las figuras y las sombras. Y así regirás sobre todas las criaturas, habiéndote reunido con tu origen en ese mismo cimiento o fuente del cual fueron y son creadas; y de aquí en adelante nada de la tierra podrá dañarte, pues eres como todas las cosas; y nada es distinto de ti.[13]

Sin embargo, la traducción al lenguaje de las vivencias místicas, como también la explicación de la doctrina, es un *deleitoso* recorrido por exuberantes tejidos de imágenes, símiles, metáforas, símbolos, alegorías, parábolas, en fin, mundos imaginarios para aproximarse a la fe. En el espíritu místico brotan infatigablemente las imágenes que crean espacios imaginarios en los que se representa la vida humana terrenal. Espacios imaginarios con los que se describen los itinerarios de las almas hacia Dios. Espacios imaginarios en los que Dios se hace presente al alma. Espacios imaginarios para representar el reino de Dios.[14]

La *geografía mística* recorre espacios imaginarios naturales. Eckhart pretende que siempre se centre la atención en el interior del hombre; sin embargo, esta actitud no la puede aprender el ser

---

y cómo procura desasosegarlo todo. A veces a mí cansada me tiene y aborrecida la tengo y muchas veces suplico al Señor si tanto me he de estorbar me la quite en estos tiempos". [N. de la A.]

12 María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Cap. 1, pp. 38-39. *Cfr.* el análisis y las referencias bibliográficas respecto de Eckhart.

13 Jakob Böhme, "Diálogos entre un estudiante y su maestro", *Diálogos místicos*, p. 14.

14 En este punto no es posible dejar de mencionar el edificio espacial creado por Dante en *La divina comedia.* [N. de la A.]

humano mediante la huida, es decir, que exteriormente huya de las cosas y vaya al desierto; al contrario, él debe aprender a tener un *desierto interior* dondequiera y con quienquiera que esté.[15]

Angelus Silesius:

> *El mar* en una gotita.
> Explica ¿cómo sucede cuando en una gotita, en mí,
> la totalidad del océano, Dios, en su totalidad rompe?[16]

Por su parte, Santa Teresa recrea para explicarse la imagen del *huerto*, es decir, de un espacio imaginario natural trabajado por el hombre.

> […] el que comienza a hacer un huerto en tierra muy infructuosa que lleva muy malas hierbas... Su Majestad arranca las malas hierbas y ha de plantar las buenas. […] Y con ayuda de Dios hemos de procurar, como buenos hortelanos que crezcan estas plantas y tener cuidado de regarlas para que no se pierdan sino que vengan a echar flores que den de sí gran olor para dar recreación a este Señor nuestro, y así se venga a deleitar muchas veces a esta huerta y a holgarse entre estas virtudes.
>
> Pues veamos ahora de la manera que se puede regar, para que entendamos lo que hemos de hacer y el trabajo que nos ha de costar... Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras:
>
> o con sacar el agua de un pozo...
>
> o con noria... o de un río o arroyo...
>
> o con llover mucho, que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro...
>
> […] Ahora tornemos a nuestra huerta o vergel, y veamos cómo comienzan estos árboles a empreñarse para florecer y dar después fruto, y las flores y claveles lo mismo para dar olor. Regálame esta comparación, porque muchas veces en mis principios... me era gran deleite considerar mi alma un huerto y al Señor que se paseaba en él. Suplicábale aumentase el olor de las florecitas de virtudes que comenzaban, a lo que parecía, a querer salir y que fuese para su

[15] M. Eckhart, "Pláticas instructivas", *op. cit.*, p. 97.
[16] A. Silesius, *op. cit.*, Quatrième Livre, 153.

> gloria y las sustentase, pues yo no quería nada para mí, y cortase las que quisiese, que sabía habían de salir mejores. Digo "cortar" porque vienen tiempos en el alma que no hay memoria de este huerto: todo parece está seco y que no ha de haber agua para sustentarle, ni parece hubo jamás en el alma cosa de virtud. Pásase mucho trabajo, porque quiere el Señor que le parezca al pobre hortelano que todo el que ha tenido en sustentarle y regarle va perdido. Entonces es el verdadero escardar y quitar de raíz las hierbecillas —aunque sean pequeñas— que han quedado malas. Con conocer no hay diligencia que baste si el agua de la gracia nos quita Dios, y tener en poco nuestra nada, y menos que nada, gánase aquí mucha humildad; tornan de nuevo a crecer las flores.[17]

La mística construye *arquitecturas imaginarias*: *celdas, castillos*... El espacio del cuerpo como *cárcel* del alma, que recorre una antigua vertiente órfico-pitagórica, pasa por Platón (véase, por ejemplo, el *Fedón)*, y se mantiene en el pensamiento cristiano, es fustigado en labios de Teresa, al tiempo que trata con dulzura el alma ahí encerrada: "[...] somos tan miserables que participa esta encarceladita de esta pobre alma de las miserias del cuerpo [...]".[18]

La poderosa imaginación teresiana imagina toda la arquitectura de un *Castillo*, metáfora a la que le dedica una obra entera, en la que transmite su doctrina y sus vivencias. El *Castillo interior*, defensa militar o pieza de orfebrería, son los espacios que Teresa imagina para expresar el misterio del espíritu. A la vez, es una metáfora con alcances ontológicos. La obra se abre con la presentación del *Castillo,* en cuyo centro, centro del alma piadosa, mora el Rey, *deleitándose*. El Dios teresiano se deleita, goza cuando el individuo alcanza un alma justa. Dice Teresa: "[…] considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas. Que si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo sino un paraíso adonde dice Él tiene sus *deleites*".[19]

---

[17] Teresa de Jesús, *Obras completas*, Vol. I. Vida, Cap. 11, 6, pp. 98-99; y Cap. 14, 9, pp. 136-137.

[18] *Ibidem*, Cap. 11, 15, p. 106.

[19] *Ibidem*, Vol. I. Morada I, Cap. 1, 1, pp. 790. [N. del E.: Las cursivas son de la autora].

> […] No es pequeña lástima y confusión, que por nuestra culpa, no entendamos a nosotros mismos ni sepamos quién somos. ¿No sería gran ignorancia, hijas mías, que preguntasen a uno quién es, y no se conociese ni supiese quién fue su padre ni su madre ni de qué tierra? Pues si esto sería gran bestialidad, sin comparación es mayor la que hay en nosotras cuando no procuramos saber qué cosa somos, sino que nos detenemos en estos cuerpos y así a bulto, porque lo hemos oído y porque nos lo dice la fe, sabemos que tenemos almas. Mas qué bienes puede haber en esta alma o quién está dentro en esta alma o el gran valor de ella, pocas veces lo consideramos; y así se tiene en tan poco procurar con todo cuidado conservar su hermosura: todo se nos va en la grosería del engaste o cerca de este castillo, que son estos cuerpos. Pues consideremos que este castillo tiene —como he dicho— muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma.[20]

"[…] Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes, laberintos y cosas tan *deleitosas*, que desearéis deshaceros en alabanzas del gran Dios, que le crió a su imagen y semejanza".[21]

La arquitectura del *Castillo* es lineal. Su plano imaginario considera el foso, la puerta, las moradas, el hondón, el centro, etcétera. Este trazado de una imaginación estética manifiesta —describiéndolas metafóricamente— las operaciones o funciones espirituales en su camino a Dios. En tal sentido, es posible establecer ciertas correspondencias: foso-penetración, puerta-lucha, moradas interiorización, hondón-unión, centro-trascendencia. El desplazamiento en el *Castillo* es el itinerario del espíritu en su espacio interior, recorriendo sus siete moradas. Las primeras moradas indican la entrada al castillo, es decir, el alma inicia el trato con Dios. Las segundas muestran la lucha con el desorden, el cuerpo que busca imponer sus exigencias, la exterioridad atrae al alma sin cultivar

[20] *Ibidem*, 2, 3, pp. 792-793.
[21] *Ibidem*, Conclusión 3, p. 1042.

hacia fuera de sí. Las terceras moradas indican el logro de un programa espiritual de vida, aunque teñido aún por la impotencia y la aridez. En las cuartas moradas se descubre la *fuente interior*, de la que brota la luz y el amor pasivo, quieto de la voluntad. En las quintas moradas muere el gusano de seda, que crece en el interior de la crisálida del alma, de ahí "sale una mariposita blanca", para renacer en Cristo. El rey lleva al alma a *la bodega del vino*. Las sextas moradas describen el crisol del amor, movimiento extático del alma. El alma —por así decir— se coloca fuera: ex-stasis. Comienza el *sfumato* de los contornos de la figura, de los límites de la subjetividad. Alcanzar las séptimas moradas significa alcanzar la unión final en la que el alma se funde.

3. Los verbos de la contemplación

El camino de la contemplación exige una profunda *actividad, dinamismo, movimiento* tras la aparente quietud. Requiere trabajo. No por imaginario el trabajo es más fácil. Más bien al contrario; estos trabajos del alma son, si se quiere, más duros y rigurosos que las jornadas del trabajo cotidiano. Es una intensa actividad del espíritu, esfuerzo y fatiga del trabajo interior. Los diferentes trabajos se expresan por verbos que denotan metafóricamente la actividad. En estos espacios se requieren los pacientes *trabajos del agricultor*: desbrozar, trazar surcos, sembrar, regar, recoger. Los trabajos del *construir*, *edificar,* transformar los espacios imaginarios con la obra humana. Terminada la obra, el alma se despega de la tierra imaginaria, entonces puede *volar*. Cuando el alma se acerca en lo más hondo a Dios, entonces vuela. La imagen del vuelo lanza al alma hacia espacios exteriores imaginarios, recorre espacios infinitos, pero acota Böhme:

> Todos los lugares son iguales para este ser intelectual si se halla en el amor de Dios y si no está en este amor, todo lugar es igualmente un infierno para él. ¿Qué lugar podría atar a un pensamiento? ¿Qué necesidad tiene un espíritu de comprensión, de mantenerse aquí o ahí, en cuanto a su felicidad o miseria? Verdaderamente, dondequiera que esté, se hallará en el mundo abismal en el que no hay ni final ni límite. Y, pregunto, ¿adónde podría ir? Pues aunque se

> alejase mil millas, o mil veces diez mil millas, y diez mil veces esto, más allá de los límites del universo, yendo a los espacios imaginarios del más allá de las estrellas, aún estaría en el mismísimo punto del que partió. Pues Dios es el lugar del espíritu, si es lícito atribuirle un nombre tal que tiene relación con el cuerpo. Y en Dios no hay límite alguno. Tanto lejos como cerca son aquí uno solo. Y sea en su amor o en su cólera, la voluntad abismal del espíritu se halla confinada en su totalidad.
>
> Es veloz como el pensamiento, pasando a través de todas las cosas; es mágica, y no puede admitir las cosas corporales o externas; habita en sus maravillas, y éstas son su hogar.[22]

El éxtasis de la unión requiere entrar al espacio más recóndito del espíritu. El *vuelo* ascendente del alma la impulsa a recorrer espacios infinitos dentro de sí, sumergida, recogida en la quietud de la intimidad. *El espíritu asciende sumergiéndose*. Su vuelo es interior; su ascenso, quieto. Las imágenes vuelven a la Imagen. Las infinitas gotas regresan a la fuente brotante. Ellas se ganan, perdiéndose en el manantial original. Ese *espacio sin lugar*, quintaesencia del espacio imaginario, es el espacio carente de extensión imaginaria. Es aquel no lugar al que, sin embargo, es preciso entrar.

Juan de la Cruz:

Entreme donde no supe,
y quedeme no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo
Yo no supe dónde entraba,
pero cuando allí me vi,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que sentí,
que me quedé no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.[23]

---

[22] *Cfr.* J. Böhme, *op. cit.*, p. 67.

[23] Juan de la Cruz, *Obras completas*. Poesías. Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación, 9, p. 35.

Entrar en este espacio es la *salida* al *abismo* infinito por el que la exterioridad se acurruca en el interior. De este espacio tan íntimo, dice una mística anónima en quien resuena Hadewijch:

> En la intimidad de la unidad, las uniones son puras interiormente, desnudas, sin imágenes, sin figuras; como liberadas en la eternidad, increadas, en un espacio silencioso, sin límites.
> Aquí no encuentro más, ni fin, ni comienzo, ni comparación para expresar perfectamente [esta unión].
> Abandono este cuidado a aquellos que la viven; hablar más de un pensamiento tan interior heriría la lengua de quien lo osara.[24]

Este poema continúa en la línea que trazara Hadewijch así:

> Su más profundo abismo es su más alta forma…
> […] Su más profundo silencio es su canto más alto.[25]

4. Espacios místicos de la intimidad

Respecto de un espíritu, subjetividad, yo, psiquismo —términos que a los fines de esta reflexión pueden utilizarse indistintamente—, *la intimidad* es el rincón de la inmanencia subjetiva. Es el fuero en el que cada yo singular, único, irrepetible, se protege, secreto, para sí. La intimidad como el lado oculto de la luna es invisible desde fuera. Desde la exterioridad es apenas una sospecha. Se esconde en el fondo de la vida interior, inalcanzable a las miradas que, con estúpida perversidad, procuran burdamente encontrarla. *Lo íntimo* es todo aquello que le acontece a un individuo de manera tal que lo vive como algo profundo, que le atañe, le es inherente, lo marca, le incide, le importa, lo compromete. Lo íntimo es un tesoro escondido. Lo íntimo jamás es indiferente; por el contrario, se padece o se goza intensamente, en secreto. Lo íntimo se acurruca en el espacio de un nido protector que es la intimidad edificada en lo más recóndito de su yo. Es el oído que escucha las resonancias

[24] *Cfr.* Los *Nouveau Poèmes*, cuya atribución a Hadewijch es discutible, particularmente el XVII. En Epiney-Zum Brunn, *Femmes troubadours de Dieu*, p. 166. [N. de la A.]

[25] *Ibidem*, "Hadewijch, Poèmes", p. 132.

universales. En ese rincón ínfimo del espíritu cabe la totalidad. Es el punto vital en que se recibe la exterioridad exterior, transmutada en exterioridad vivida, esto es, en interioridad recogida.

En el espacio inextenso del punto imaginario a que puede reducirse —concentrada— la intimidad de un yo, se contiene —complicado— el espacio imaginado como infinita extensión. En la más sublime desmesura, en el absoluto despojamiento, anonadado el punto último en que se sostiene, se gana la más pura *pobreza de espíritu,* el *desierto interior.* Ahora sólo queda la vibración cósmica eterna, en cuyo aletear el espíritu anonadado se sostiene, suspendido, temblando al unísono en la armonía universal.

Lo imaginario y las piedras[1]

Mi vida ha sido el constante rodar de una piedra que siempre
pugnaba por levantarse de nuevo.
Goethe, *Obras completas*

El presente texto es una especie de estallido expansivo hacia los mil caminos de piedra que es posible recorrer. Pensémonos de pie, en una intersección de vías posibles de reflexión. En ese punto, mi propósito es mostrar algunos de esos caminos. De modo que este texto constituye el índice de una *Suma pétrea*.

Premisas

Piedra, materia mineral sólida, dura, que se encuentra en el interior o en la superficie de la corteza terrestre en masas compactas. Ellas son las rocas. Las piedras son fragmentos de roca, que se pueden desplazar o arrojar.[2]

Materia, eso que ocupa espacio, posee peso y está sometido a la gravitación (atracción). Del punto de vista *químico*, como sustancia, está compuesta por unos cien elementos. Prácticamente la totalidad de la materia terrestre está constituida por los elementos más ligeros. Es decir, las rocas lo están por treinta elementos ligeros.[3]

---

1 16 de agosto de 1999.

2 Paul Robert, *Dictionnaire. Le petit Robert,* p. 1672. [N. del E.: Todas las traducciones son de la autora].

3 Herbert S. Zim, *Rocas,* p. 5. Los treinta elementos más ligeros, en función de su número atómico, son: hidrógeno, helio, litio, berilio, boro, carbono, nitrógeno, oxígeno, flúor, neón, sodio, magnesio, aluminio, silicio, fósforo, azufre, cloro, argón, potasio, calcio, escandio, titanio, vanadio, cromo, manganeso, hierro, cobalto, níquel, cobre, cinc. Sus números atómicos van del 1 el hidrógeno, al 30 el cinc. Asimismo, la constitución predominante de la corteza terrestre resulta de la composición de ocho elementos: oxígeno, silicio, aluminio, hierro, calcio, sodio, potasio y magnesio. [N. de la A.]

Del punto de vista *físico*, se manifiesta como energía.[4]
Tesis. La sustancia representa la energía.

Las piedras en las ciencias

La geología sabe que el planeta Tierra constituye una enorme esfera de roca.[5] Por su origen, las rocas pueden clasificarse en inorgánicas como la lava, las masas de granito de las montañas; u orgánicas, es decir, que proceden de plantas, tal es el caso del carbón, del petróleo, del asfalto o de residuos de animales marinos, calizas de conchas, etcétera. Las más antiguas son las rocas ígneas, constituidas por el enfriamiento y solidificación del magma, proveniente del interior de la Tierra, prácticamente desconocido. La obsidiana es un vidrio natural de este origen. Las rocas sedimentarias son fragmentos de otros grupos de rocas, constituyendo las piedras, cantos rodados, guijarros, arcilla o arena. Desde sus orígenes hasta hoy, el calor, la presión, la lluvia, el viento, las corrientes, las sustancias químicas del aire producen cambios en las rocas.[6] Las rocas sedimentarias guardan los fósiles y sus huellas, conservan la impronta de plantas y animales; así, narran la historia de la vida en la Tierra. Las metamórficas presentan una transformación de sus características básicas. Las rocas se transforman por *cambios* constitutivos y metamorfosis.

Tesis. Lentos cambios perpetuos son inherentes a las rocas.

En suma, las rocas integran el movimiento a su constitución. ¿Es éste el mundo inerte?

Piedras, relojes cósmicos

Si bien la formación de las rocas es un misterio, su historia está rela-

---

[4] *Cfr.* Albert Einstein y Léopold Infeld, *L'évolution des idées en physique*, p. 228. "La teoría de la relatividad nos ha enseñado que la materia representa inmensos reservorios de energía y que la energía representa materia".

[5] El peso es de aproximadamente 5 977 trillones de toneladas. Su conocimiento directo prácticamente se limita a la corteza, porque la perforación más profunda alcanza alrededor de los 8 000 metros. [N. de la A.]

[6] Por ejemplo, el mármol se produce por la acción del calor, la presión y los líquidos sobre las piedras calizas. Cuando los cambios afectan montañas, erosionándose durante miles de años, cuyos sedimentos se depositan en el fondo de los océanos, desequilibrando los pesos de los océanos respecto de los continentes, se nivela esa gran tensión por los sismos. Así pueden haber desaparecido continentes: la Atlántida, o surgido otros. *Cfr.* Herbert Zim, *Rocas.* [N. de la A.]

cionada con el origen de la Tierra, hace más de cuatro mil millones de años. Las rocas que forman el suelo son la base de la vida en la Tierra. Por consiguiente, de ellas depende la vida del hombre. No sólo coadyuvan a la vida humana constituyéndola, sino que, además, a partir de ellas es posible reconstruir grandes momentos de la historia de la Tierra, sus plantas y sus animales.

Tesis. Las rocas manifiestan su temporalidad como devenir en la duración.

Tesis. Las rocas tienen historia.

Las rocas son, en este sentido, una parte fundamental de la memoria cósmica. Esos registros de datos, reconstruidos por el hombre en tramas teóricas, ingresan a la historia, ámbito humano por excelencia. En suma, esta historia humana del cosmos se traza por mediación de las piedras, de los relojes de piedra.

Tesis. Las piedras son memoria del tiempo cósmico.

La composición de las rocas se transforma. En función de ello se les reconoce la edad, calculada por la geoquímica. Cuando contienen uranio, éste se transforma lenta, pero continuamente, en plomo. Entre los habitantes del cosmos, las piedras hablan de las edades del hombre. Esto porque registran tiempos cósmicos.

Tesis. Las rocas fungen como medidas de tiempo.

El tiempo de la transformación del elemento indica la edad de la roca. Las rocas permiten métodos de datación, es decir, son nuestros calendarios a escala de millones de años.[7] Ellas registran tiempos en el orden de los millones de años.

Tesis. Las piedras son relojes cósmicos.

---

[7] El paleomagnetismo está fundado sobre el estudio de las rocas que han registrado el campo magnético de la Tierra, que varía con el curso del tiempo. Hay periodos de la Tierra en que el campo magnético era inverso. En tales periodos, una brújula indicaría el sur, no el norte.
Otro método de datación: la termoluminiscencia. Cuando se calienta una muestra de ciertos minerales, emiten luz. La energía producida por esta emisión libera electrones cautivos en los defectos de los cristales. La intensidad de las emisiones luminosas es proporcional al número de electrones cautivos, y por tanto, indica la edad de la muestra. Por ejemplo, se pueden estudiar las fechas de las primeras sepulturas.
El método del uranium/thorium, el método del carbono 14, el método de datación por hidratación de la obsidiana; el método por el ESR también utiliza el desplazamiento de electrones en los cristales por la radiactividad, etcétera. [N. de la A.]

Cuando la piedra, en su infinita pequeñez, se hace arena, se puede contar el tiempo infinito en lo infinitesimal, entonces están los relojes de arena, clepsidras leibnizianas de la temporalidad humana.[8]

Piedras, imaginarios naturales

Dentro del vasto universo de las piedras, dirigimos la mirada hacia dos imaginarios radicalmente diversos: el de *los cristales* y el de *las ágatas*. Así, nos detenemos brevemente en los minerales.

> El reino mineral es un universo de cristales cuya inmovilidad nos es familiar. […] En las zonas de oxidación de las minas metálicas, […] bajo la acción del agua, que favorece la oxidación de los minerales primarios (sulfuros y arseniuros), nacen otros minerales. Por el juego incesante de los átomos, iones, o moléculas se engendran todos los bellos minerales de los yacimientos metalíferos que son el orgullo de las viejas colecciones.[9]

Un *cristal* es un mineral natural transparente y duro. Su dureza se define como su capacidad para rayar o ser rayado. Entre los cristales, observemos el cuarzo. Con respecto a nuestro contexto teórico, el hecho relevante es el siguiente: los cristales son minerales cuya solidificación (proceso de cristalización) exhibe diferentes *formas geométricas*. En tanto formas geométricas, se pueden clasificar según sus ángulos. Pero, además, desde el punto de vista de la geometría, los cristales son cuerpos naturales simétricos.[10] La sistematización de los cuerpos simétricos proviene de las matemáticas, en cuanto se toman el punto y el número como elementos imaginarios últimos.

---

[8] Jorge Luis Borges, "El reloj de arena", *El hacedor*.

[9] Henri-Jean Schubnel, *Cristaux géants. Minéraux précieux*, p. 3.

[10] Wolf y Kuhn la definen a partir de su etimología: simetría, del griego *symmetros*, que significa mesurado, adecuado, proporcionado, de proporción apropiada, de medida conveniente, o también el momento oportuno, e indica la posición de las partes entre sí con respecto a un todo. "La simetría está dada por la relación (bella) de una parte con otra y de las partes con el todo. Su expresión manifiesta se encuentra en la repetición regular de motivos y circunstancias similares o iguales, parecidas o afines". *Cfr.* Karl Lothar Wolf y Dorothea Kuhn, *Forma y simetría*, p. 9. [N. de la A.]

Wolf y Kuhn lo dicen así: "[...] la esencia de la observación matemática está basada en la suposición de la absoluta igualdad de las figuras en consideración (por ejemplo figuras geométricas o entes algebraicos). En cambio en la naturaleza no hay dos cosas iguales".[11]

En cuanto a las formas naturales, y en particular los cristales, sólo se alcanza la semejanza, y con ella, los tipos. Desde el punto de vista de la física —sigo a Wolf y Kuhn todavía—, "el espacio puede imaginarse como un medio homogéneo" y agregan: "La manifestación de que un espacio o un campo es homogéneo ya es una declaración de simetría; pues significa que todos los dominios individualizados como 'puntos' se comportan de igual manera".[12]

Desde el punto de vista de la química, los corpúsculos (electrones, protones, neutrones) aparecen ordenados en el campo del átomo. Nuestros autores afirman que:

> Las estructuras simétricas se presentan aun con mayor claridad y son también visibles macroscópicamente, si los átomos y moléculas se ordenan en agrupamientos mayores, como son los cristales. En los cristales existe la condición de homogeneidad, es decir, repetición traslatoria de los motivos constructivos en el espacio.[13]

Sobre la base de estas consideraciones físicas y químicas, es preciso enfatizar que la simetría *física* se refiere a la configuración de los cuerpos. Por reducción de la figura, se llega a los puntos, elementos simples, homogéneos, imaginarios.[14] La *química* da cuenta de la simetría en la composición de los cuerpos. La *poética* de Roger Caillois confirma:

> Los prismas, las esferas, los conos, que la geometría imagina traspasándose, son necesariamente inmateriales, vacíos, aéreos. Nada semejante podría acontecer en la realidad. Así sucede con el cristal

---

[11] *Op. cit.*, p. 40.

[12] *Cfr. op. cit.*, p. 41. Los mencionados autores, por su parte, se apoyan en P. Niggli, *Lehrbuch der Mineralogie und Kristallchemie.*

[13] *Ibidem*, p. 44.

[14] En *L'imagination esthétique. Le regard de Vermeer* hemos desarrollado ampliamente el tema en las geometrías, así como en la teoría de la pintura. [N. de la A.]

> de roca, cuya estructura y transparencia parecen acordadas con la naturaleza ideal de la geometría.[15]

En otras palabras, los cristales presentan sus partes en una bella regularidad y según los tipos de las figuras geométricas, entendiendo con Platón que las formas geométricas en la naturaleza no son puras, perfectas (*eidos*), sino aproximadas, imperfectas, símiles, copias.[16] Los cristales expresan una geometría real-imaginaria. Es decir, en cuanto geometría, necesariamente imaginaria. Pero en este caso, puesta de manifiesto en piedra.

Tesis. La geometría de los cristales manifiesta un imaginario en las piedras.

Otro tipo radicalmente diferente de imaginario es el que exhiben *las ágatas*, en el esplendor de sus formas curvas, exactas, en su rebeldía a la simetría. En varias de sus obras, Roger Caillois se dedica a enseñar a los ojos distraídos el esplendor de esa "estética generalizada", esa "imaginación de la materia", parafraseando a Bachelard. En *Agates paradoxales* escribe:

> Desde que me apasioné por las ágatas poliédricas busco qué es lo que prefiero de ellas... A veces sospecho que, de todas sus singularidades, la cuidadosa disimetría de sus formas y de sus curvas es la que más me seduce. Ahí encuentro, si no una respuesta de la naturaleza, por lo menos una de las metáforas posibles de la coherencia aventurosa donde por mi parte apercibo la ambición común de la ciencia y de la poesía.[17]

El ágata, "rebelde a la menor monotonía", presenta rara vez alguna regularidad en sus dibujos. Sus diseños sólo corresponden a un registro de formas libres, cuya exuberancia no conoce límites. Sus formas exhiben un repertorio abierto; cualquier forma caprichosa, ingeniosa o fantástica es posible en el universo de las ágatas. Las

---

15 *Cfr.* Roger Caillois, "Ordre: L'Angle", *Pierres,* p. 56.

16 A la base queda lo que, a mi juicio, constituye una aporía en el pensamiento de Platón. Me refiero a los problemas de la *semejanza.* ¿Se trata de imitación o de participación?, ¿cómo debe comprenderse esto? [N. de la A.]

17 *Cfr. Agates paradoxales,* 1976. [N. del E.: La traducción es de la autora].

ágatas muestran formas suaves, onduladas y frecuentes paralelas. Paralelas entre dos o más líneas flexibles. Las rectas y los ángulos están excluidos de este mundo sin aristas. La geometría, esa ausente, en el ágata sólo tiene una posibilidad: su irrupción como círculo. Aun así, encontrar un círculo en un ágata requiere muy especiales condiciones de sedimentación y enfriamiento en torno a un espacio vacío, raramente alcanzables. Aún con Caillois:

> Ni digamos todo lo que en estas sombras sabe identificar una imaginación viva o juguetona, que ahí proyecta un pueblo de simulacros: torres, dioses, monstruos, caminos de caravanas bajo las palmas de los oasis. Miro estos dibujos como eran en la mañana de los tiempos, cuando nada existía sino ellos, cuando la materia en trance de endurecer inventaba los primeros equilibrios y, reticente a toda disciplina, evitaba en ese momento el orden y la simetría, que intentaba en otros lugares.[18]

El esplendor de ese mundo invoca suavemente la imaginación que, en una suerte de gozosa ensoñación se deja transportar por ese "libre juego" de sus imágenes espontáneas con conceptos, ideas, recuerdos, inventos y fantasías ante todo un universo de formas en una piedra. El ojo voluptuoso recorre en cada ágata, el minúsculo espectáculo de "infinitos mundos posibles". En fin, en el universo de las piedras, en su pura presencia inmediata, despreocupada de lo humano, se muestran en perfecto esplendor dos estilos que el arte, en diversas épocas y culturas, ha buscado plasmar: el clasicismo y el barroco.

Tesis. Antes que la mano del hombre los pudiera acuñar, el clasicismo de los cristales y las ágatas barrocas portan el don de dos estilos de creación.

El hombre en el cosmos

En sentido literal, el hombre, en tanto habitante del mundo, habita la piedra. Cuando el hombre apareció, la Tierra lo cobijó entre sus piedras, ofreciéndole la protección de las *cavernas*. La piedra en las cavernas del "hombre primitivo" es morada, refugio, guarida y

[18] *Cfr.* R. Caillois, "Ordre: Le Cercle. Agate I", *Pierres*, pp. 47-48.

templo. Desde ese tiempo hasta hoy, la piedra es utensilio, arma y adorno. El abrigo de piedra guarda en sus muros la impronta de los trabajos de caza, los animales, armas, y así, condensa un episodio cósmico peculiar: los albores de esta especie llamada humana. Es el lugar donde nuestra mirada extemporánea pretende descifrar unos bisontes, caballos y seres flotantes que, además, aguijonean la anestesia de cualquier distraído, a un goce estético sin más.

En Occidente, Hesíodo ingresa la roca al universo del *mito*.[19] En la *Teogonía,* Rea, cuando estaba a punto de dar a luz a Zeus, temiendo el destino inexorable de ser devorado por su padre Cronos, urdió el plan de entregárselo a su madre, Gea. Nacido Zeus, fue ocultado por Gea en "una profunda gruta bajo las entrañas de la tierra". Mientras Rea envolvió en pañales una enorme piedra que su padre se tragó. En la teogonía de Hesíodo, la piedra salva dos veces a Zeus. Para Prometeo, titán astuto y soberbio que logró robar el fuego a los dioses, la roca es su prisión, donde recibirá el tormento de sentir corroer su hígado por un águila. Liberado por Heracles, Zeus le condenó a llevar un anillo hecho con el acero de sus cadenas, y un pedazo de la roca en que estuvo encadenado. Sísifo, el más astuto e inescrupuloso de los mortales, por denunciar el rapto de una doncella por Zeus, recibió de éste como condena el empujar eternamente una roca hasta lo alto de un montículo. Llegado ahí, la piedra volvía a caer, vencida por su propio peso. Sísifo en los inviernos, debía reiniciar ese trabajo eternamente. Más aun, visto por los ojos de Albert Camus: absurdo.[20] Desde esas edades remotas, la piedra es venerada en su *divinidad*. Ingresa así a la religión. Desde el alba de la humanidad, la piedra integra las diversas religiones. Muy pronto reviste el *estatus* de objeto de culto, instrumento ritual, frecuentemente ligada al sacrificio. Mircea Eliade lo expresa así:

> La dureza, la rudeza, la permanencia de la materia representa para la conciencia religiosa del primitivo una hierofanía. Nada más

[19] Hesíodo, *Teogonía*, v. 521-616 y *Trabajos y días,* v. 42-105.
[20] Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana.* Albert Camus, *El mito de Sísifo.*

> inmediato y más autónomo en la plenitud de su fuerza, nada más noble y más aterrador tampoco que la majestuosa roca, bloque de granito audazmente alzado. Ante todo, la piedra *es*. Permanece siempre igual a sí misma y subsiste; y lo más importante de todo: *golpea*. […] Comprueba así su dureza, su rudeza, su poder. La roca le revela algo que trasciende la precariedad de su condición humana: un modo de ser absoluto. Su resistencia, su inercia, sus proporciones, así como sus extraños contornos, no son humanos; atestiguan una presencia que deslumbra, aterra, atrae y amenaza. En su grandeza y su dureza, en su forma o en su color, el hombre encuentra una realidad y una fuerza que pertenecen a un mundo *otro* que el mundo profano del que forma parte.[21]

Tesis. La roca deviene sagrada, por lo que ella expresa.

Las piedras representan seres que no son ellas mismas, pero de los que ellas encarnan alguna fuerza, de protección, de fecundación, etcétera. La piedra evoca la presencia divina. En este ámbito, la piedra funeraria es un elemento protector de la vida.

Otra variedad son las piedras fertilizantes, de modo que se rinde culto al espíritu que anima la piedra. Así, continúa Eliade: "la piedra, la roca, el monolito, el dolmen, el menhir, se hacen sagrados, gracias a la fuerza espiritual de la que llevan la marca".[22]

Entre las piedras sagradas, los meteoritos. Esas piedras, según los antiguos de diversas geografías y culturas, son de origen celeste, de ahí vienen, caen al mundo enviadas por dioses —fuerzas suprahumanas—. Son, pues, símbolos o emblemas.

Entre los pueblos semíticos adoran las piedras. Los testimonios son múltiples, desde Clemente de Alejandría o Novalis, y tantos más. Entre otras, reverencian el betilo, que significa "casa de dios" y revela su presencia. En ciertas cosmologías la piedra sagrada es el ónfalos, centro del mundo; en este sentido, la piedra es el punto en que lo trascendente toca lo inmanente. En ella, como un centro, se unen cielo y tierra.

---

[21] Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Cap. VI, p. 201.

[22] M. Eliade, *Idem. Cfr.* Jacques Briard, *Dolmens et menhirs de Bretagagne.*

Piedra transgresora de la muerte

La especie humana, inconforme ante la sola posibilidad de vida y muerte —como si fuera poco—, busca afanosamente la inmortalidad. En esa búsqueda, mira una vez más las piedras en busca de auxilio. Desde la antigüedad, la *alquimia* dirige esta búsqueda, oculta a los ojos profanos tras el velo de un lenguaje críptico, no obstante la profusión de libros dedicados a esta ciencia. Los históricos esfuerzos se sustentan en una premisa relevante: la materia se transforma. Esta ciencia trabaja sobre las transformaciones de las sustancias. Con base en ello, establece una concepción del mundo, de la vida, del hombre en tanto elementos naturales, fuego, agua, aire, tierra, y las peregrinaciones de la materia, provocadas por fuerzas naturales que rigen sus transmutaciones. Los alquimistas intervienen en los procesos naturales y actúan sobre las transformaciones de las sustancias. Provocan alianzas y separaciones, conciliaciones y luchas entre los elementos, por medio del dominio de las fuerzas que los rigen, todo ello con miras a obtener la transmutación buscada.

Su cosmos es viviente. Nada hay allí estático, inerte, incrustado. Todo deviene, late, se transforma en un universo de fuerzas vivas, de modo que el espíritu divino y humano pueblan la materia. En rigor, las transmutaciones surgen del poder espiritual. En este mundo se persigue una clave: la fórmula para obtener la *piedra filosofal mercurial*, el Fénix, verdadero *Spiritus Mundi*, con el fin de realizar la "gran obra". Por sucesivas cocciones se podrá alcanzar la posesión de la piedra filosofal. Ella reviste un poder transmutante. Es el elemento de la regeneración.[23]

Así como la catedral gótica requiere su piedra angular, así todo el edificio de la alquimia reposa sobre una singular *piedra* "de toque" donde se concentra la sabiduría: *filosofal*. La piedra filosofal debe ser obtenida, es el resultado final de las transmutaciones de la materia por cocción. La piedra filosofal es la clave transgresora de la alquimia. Transgresión de la vida y transgresión de la muerte, en la búsqueda de la inmortalidad.

---

[23] Nicolás Flamel, *Oeuvres*.
Jean-Conrad Barchusen, *Traité symbolique de la pierre philosophale*.

Las piedras, saber crucial en los antecedentes enciclopédicos de Occidente
El enciclopedismo latino de Plinio el Viejo

Ese naturalista sagaz y crítico que es Plinio el Viejo, en su Historia Natural, donde su espíritu enciclopédico adquiere su esplendor, vuelve su mirada a las piedras.[24] Ante todo, retengamos un pasaje relevante como otra tesis en nuestro trabajo. Respecto de las gemas, nuestro autor asevera: "[…] la potencia de la Naturaleza que, contraída, allí se manifiesta en miniatura, en ninguna parte excita tan viva admiración. […] una sola basta para ofrecer a las miradas un resumen y una imagen perfecta de la naturaleza".[25]

Tesis. Una piedra es el cosmos en miniatura.

Plinio narra en jugosas anécdotas *la pasión por las gemas* de notables personajes.[26] Después describe cuidadosamente el cristal y el ámbar, las piedras más codiciadas, e indica sus *propiedades curativas.* Recuerda las sutiles palabras de Sófocles cuando dice que "el ámbar es producido por las lágrimas de los pájaros meleágridos, llorando a Meleagro".[27] No olvida las *creencias mágicas* sobre las piedras, y rescata el *valor simbólico* de muchas de ellas.

En tal sentido, el diamante recibe la mirada escrutadora de Plinio. Ante todo alaba su dureza, por lo que ella significa. Del diamante admira su carácter paradigmático. Lo más asombroso es que para expresar, condensada, la monumentalidad de su obra, en la que se despliegan sus conocimientos universales, Plinio se centra en una consideración concisa, clara y profunda sobre el diamante,

---

[24] Plinio el Viejo, *Histoires de la nature. Cfr.* "Le monde, II, Hymne à la nature", p. 45; "La faune, Animaux de la mer", pp. 144 y ss.; "De la nature à l'art, IV Pierres et pierreries", pp. 377 y ss.

[25] *Ibidem,* p. 377. Respecto de "La miniatura" en general, *Cfr.* Gastón Bachelard, *La poétique de l'espace.*

[26] Plinio continúa con un estudio de la perla; después se detiene en la esmeralda y cuenta que Nerón miraba a través de una esmeralda los combates de gladiadores. "Cuando la mirada se fatiga de otros objetos, la vista de la esmeralda le devuelve su frescura", "[...] de una luminosidad siempre dulce, de una transparencia sin obstáculo, se dejan penetrar por la mirada hasta el corazón". *Op. cit.*, p. 385. [N. del E.: La traducción es de la autora].
Examina con igual cuidado el berilio, el topacio, la amatista, los betilos y el ágata, la cual es considerada sagrada por sus poderes curativos. Deja unas significativas páginas sobre los mármoles, etcétera. Todo ello sin olvidar el goce que la naturaleza procura, extendiéndolo al fascinante universo de las piedras. [N. de la A.]

[27] *Op. cit.*, p. 382.

donde afirma: "El diamante permite comprender mejor que toda otra materia, las nociones de *concordancia* y de *discordancia* de las cosas, que los griegos han llamado *simpatía* y *antipatía* de la naturaleza y que he tratado de enseñar a lo largo de toda esta obra".[28]

Ello porque —agrega Plinio— el diamante invencible no teme el hierro ni el fuego; sin embargo, se rinde en la sangre fresca y caliente de chivo. El carácter indomable y duro se derrota, transmutándose en manso y moldeable, tocado por la ternura: vaya modelo de lo humano.

El enciclopedismo de Hildegarda de Bingen

Hildegarda de Bingen, ese espíritu universal renacentista en el siglo XII, en su *Física* dedica un libro a las piedras, además de las ricas y múltiples referencias esparcidas en diversos contextos teóricos, todo a lo largo de su obra. La cosmovisión de Hildegarda está conducida por el hilo de su fe, sobre la cual se teje la historia del mundo desde su creación hasta la salvación. Todo lo que existe, desde lo aparentemente más insignificante —porque en rigor nada lo es— hasta lo más pleno y perfecto, ocupa un lugar y recibe un significado en su concepción del mundo.[29]

En su *Antropología* escribe sobre el origen de las piedras: "creadas al mismo tiempo que la tierra, fueron reveladas por el diluvio".[30] En *El libro de las piedras, Las virtudes de las piedras,* que integra su *Física,* habla del origen de las piedras y las describe. El Prefacio de Hildegarda arranca con su afirmación: "toda piedra contiene en sí fuego y humedad". Las piedras preciosas nacen a partir del agua y del fuego y tienen múltiples virtudes y poderes; entre ellos los usos medicinales.[31]

---

[28] *Ibidem,* p. 384.

[29] *Cfr. Le livre des pierres. Les vertus des pierres,* p. 206, donde Hildegarda traza el contexto teológico cuando afirma: "Dios había ornado el primer ángel con piedras preciosas: el mismo Lucifer, viéndolas resplandecer en el espejo de la divinidad, allí recibió la ciencia; y allí aprendió que en ellas Dios quería cumplir muchas maravillas. Entonces su espíritu se infló de orgullo, porque el brillo de las piedras que estaban sobre él resplandecía en Dios, y creyó que él tenía tanto o más poder que Dios. Entonces su brillo se apagó. Pero, […] Dios no aceptó que el brillo y el poder de las piedras preciosas desapareciera: quiso verlas permanecer sobre la tierra, objetos de honor y bendición, y útiles a la medicina". [N. de la A.]

[30] *Cfr.* Hildegarde de Bingen, *Les causes et les remèdes,* pp. 66-67.

[31] *Op. cit.*, pp. 204 y ss.

Hildegarda da un conjunto de indicaciones terapéuticas específicas. Según la benedictina, de estos elementos nacen, en Oriente, las piedras preciosas.

> Ellas detentan muchas virtudes y poderes, si bien es posible hacer con ellas múltiples cosas: no puede tratarse más que de acciones buenas, honestas y útiles al hombre, y no de empresas de seducción, de fornicación, adulterios, homicidios u otras prácticas semejantes que conducen a los vicios y son malas.[32]

Las piedras preciosas, según Hildegarda, tienen propiedades *medicinales*. En Hildegarda, cura y salud exigen una ética. A partir de la actualidad de la concepción de Hildegarda, reivindico dos ideas cruciales que formulo como tesis básicas del presente estudio, como quiera que ellas se determinen para poderlas comprender:

Tesis. Salud es salvación.

Tesis. El uso medicinal de las piedras conduce a la salud física orientada por un ethos *humano fundamental.*

El hombre y la piedra virgen

Tesis. En este contexto, la piedra virgen denota el respeto humano a su ser. Un cincel la profana. La piedra bruta, natural e intocada es una piedra pura, no contaminada por una violación humana. ¿Qué hacer del arte escultórico?, ¿y de la construcción?

La piedra virgen y la escultura

¿La escultura en piedra es una vejación premeditada a una materia inocente? En tal sentido, ¿es un arte, por así decir, "legítimo"? ¿En qué fundamentar su "legitimidad" si parte de una relación "delictiva" con la materia? ¿Es necesariamente un sometimiento de la materia?[33] ¿No está la piedra preñada de formas? En un soneto, Miguel Ángel sostiene poéticamente que la forma está implícita, virtual en el mármol:

---

[32] H. de Bingen, "(Physique), Le livre des pierres", *Le livre des bustilités des créatures divines*, pp. 204 y ss.

[33] En los límites de este trabajo no es posible más que avanzar en pocos trazos un bosquejo algo maniqueo del tema que desarrollo en otra investigación. [N. de la A.]

El mejor artista nunca tiene una idea
que un solo bloque de mármol dentro
de su túnica no contenga, mas sólo vencerá
si su mano sierva sigue al intelecto.[34]

Al escultor, su intérprete, sólo le queda de-velar la forma. Así, *extrae* la figura escondida en la piedra. Entonces el escultor es un "partero de formas". Otra escultura es más violenta, cuando el artista *introduce* una forma en la piedra. Ella es, pues, la materia en la que el cincel obedece una imagen. Así, el escultor transmuta la forma natural dada, en tanto quiere para ella una forma que su imaginación exhala. Entonces, la dureza de la piedra cede ante la frágil naturaleza de una imagen, y la recibe. *La roca y el escultor labran un pacto paradojal. Una piedra dúctil recibe la impronta dura de una imagen.* En fin, la acción del escultor, se trate de extraer o introducir una configuración, es una muestra de un rasgo inherente a lo humano. Es una de las posibles maneras en que el carácter transgresor de la especie se manifiesta en arte.[35] El artista transgrede la piedra cuando —"partero de formas"— la ayuda a nacer de sí misma; a segregar una forma virtual que ella abriga. El escultor también es transgresor al labrar sus imágenes en la piedra que, así, deviene testimonio silente, que no mudo, de una imaginación derramada en materia.

Tesis. La escultura en piedra es señal, síntoma y signo del carácter transgresor de lo humano.

La piedra virgen en la arquitectura
En el Antiguo Testamento

Las piedras en el Antiguo Testamento son relevantes. Recordemos unos pasajes mínimos. Con base en nuestro propósito, es interesante enfatizar la importancia de la piedra natural, sin tallar, en *los edificios y los altares.* En Reyes leemos: "ningún instrumento de hierro fue usado para construir el palacio del rey" (1: 7). Este palacio exige la piedra natural, pura, para albergar la pureza perfecta de

[34] *Cfr.* Miguel Ángel Buonarroti, *Obras escogidas*, XLVIII, p. 35.
[35] *Cfr.* María Noel Lapoujade, "Cap. 3, V, La imaginación: definición del hombre", *Filosofía de la imaginación*, pp. 193 y ss.

su morador. Es igualmente inadmisible erigir un altar a la inmaculada naturaleza de Dios, con piedras vejadas por la mano de un tallador. Por ello, en el Éxodo Dios dice a Moisés: "Si tú me eriges un altar de piedra, tu no lo construirás en piedras talladas, pues pasando tu cincel sobre la piedra, tú la profanarías" (20: 25, 26).[36] En el Deuteronomio, se insiste: "erigir un altar de piedras brutas, sin tallar" (27: 1 a 8). Más allá de la hermenéutica bíblica, asunto que desborda los límites de esta reflexión, considero primordial como tesis, en este contexto, el papel de la piedra sin tallar.

La piedra virgen en la construcción de catedrales

En la arquitectura, en todo lugar y en todo tiempo, el hombre parece desplegar toda la gama que va desde el uso de la piedra virgen, a los más exuberantes alardes manieristas para habitar su medio. Así, por ejemplo, *la piedra* cisterciense es recta, cuadrada, desnuda, deviene, entonces, un *símbolo de la vida ascética*. Recta porque Dios es recto, cuadrada, simbolizando la simplicidad, la humildad, el despojamiento de todo lo superfluo. Sobre la solidez de esa piedra se erige un edificio sobrio, equilibrado, sin excesos. Un edificio cuyos muros despojados no distraen la mirada interior. La dureza de la piedra es el espejo de la dureza de la disciplina cisterciense. Sin embargo, de la aridez de la piedra brota el goce dulce del espíritu, sin mediaciones; como dice San Bernardo en una carta a Elredo: "La miel sale de la roca. Los peñascos destilan aceite. […] Por eso prefiero todo lo que extraes de la roca y todo lo que sientes cobijado a la sombra de los árboles, porque no lo has aprendido frecuentando las aulas".[37]

Por otro lado, en la consagración de las catedrales góticas, San Bernardo y Guillaume de Saint-Thierry establecen un paralelo entre el cuerpo del hombre y el templo de piedras. En este contexto, la piedra es un símbolo rico en enseñanzas. La piedra angular y la piedra de ángulo son las referencias cruciales, porque son las intermediarias entre la divinidad y el hombre. La *piedra de ángulo*, esa

[36] El enunciado significa: si pasas tu cincel sobre la piedra, profanarás la piedra. Esto es, se exige la piedra natural, la piedra en bruto, material sagrado, sin la intervención de la mano humana. [N. de la A.]

[37] San Bernardo, *Obras completas,* Carta 385, 3.

piedra cúbica, es una piedra importante, ocupa un lugar preciso en el edificio, pues deviene el símbolo de la casa de Dios; y su emplazamiento se realiza en medio de un ritual.[38] La *piedra angular* es la clave de bóveda del edificio. Se coloca en el punto de intersección de las líneas en el centro de la bóveda, en la vertical del coro donde ella está en oposición con la piedra fundamental, puesta sobre el centro sagrado, donde debía erigirse el altar. En esta oposición se encuentra la síntesis del edificio, su comienzo y su final sobre el eje que liga cielo y tierra, alfa y omega. Esta piedra no es cúbica como la otra, sino que es la piedra rechazada por los constructores, pues por su forma no encaja con ninguna. *La piedra angular tiene uno y un solo lugar. Piedra unificadora, clave oculta de todo el edificio, nexo vertical con el cielo.* La *caverna,* símbolo de la verticalidad ascendente y descendente. El nexo vertical con el cielo, aludido por la piedra angular en la catedral gótica es invisible, simbólico del lazo hombre-Dios.

Consideremos otra idea de ascenso y descenso por mediación de la roca, que alude a movimientos hacia la trascendencia e inmanencia a partir del hombre consigo mismo. Esta narración en relación con las piedras alcanza una intensidad inusitada en las metáforas y alegorías filosófico-literarias, entre las que brillan dos joyas: la caverna platónica y el minero novaliano. Entre las muchas cavernas anónimas está la caverna platónica, que es alegoría del cosmos; y en él, el hombre; y en el hombre, sus saberes, todos en ella integrados.[39] Allí se contempla en imágenes la vida humana, de la que se desprende *la figura del filósofo, quien emprende un viaje simbólico ascendente hacia la luz solar.* Es un relato imaginario de la verticalidad del *ascenso* desde la oscuridad a la luz trascendente, a fin de, en la vía descendente, regresar a la inmanencia sensible para iluminar la persistencia de su triste penumbra. *El filósofo desciende como mensajero de luz.*

Así, podemos concluir que no todo descenso es, pues, hundimiento, caída, perdición, ignorancia, fealdad. La vertical descen-

[38] Patrick Darcheville, *De la pierre aux étoiles. La cathédrale initiatique,* pp. 297-298.

[39] Epistemología, estética, ética, metafísica, se integran a la trama simbólica de la alegoría. *Cfr.* Platón, *La République, Oeuvres complètes,* Tome I, Livre VII, 514 a y ss. [N. de la A.]

dente puede simbolizar también otro viaje maravilloso, recorrido por un camino de piedras: *el descenso del minero.* Ese viaje hacia las profundidades, hacia las fuerzas originarias, hacia la matriz, Gea. Otro es, pues, el viaje del minero, que Novalis describe con amor minucioso en *Enrique de Ofterdingen.* El viejo minero, "modesto y sencillo como un niño", narra su historia al protagonista. A punto de empezar su oficio se sentía feliz, pues, confiesa el minero,

> […] no es posible explicar ni describir ...este extraño gusto por cosas que deben de tener una relación estrecha con lo más profundo de uno... Es posible que a cualquier otra persona estas cosas le hubieran parecido corrientes, insignificantes, o hasta incluso horribles y espantosas; a mí, en cambio, me parecían tan imprescindibles como el aire para los pulmones o el alimento para el estómago.
> […] Ved con qué paz y sosiego trabaja el minero en su desierto subterráneo.
> […] Su oficio le enseña a ser paciente, a no cansarse nunca, a no distraerse en pensamientos vanos. Porque tiene que habérselas con una fuerza extraña, dura, e inflexible, que sólo un empeño obstinado y una vigilancia constante son capaces de vencer. Pero también ¡qué hermosa flor se le abre allí, en aquellas medrosas profundidades! Es la confianza verdadera en el Cielo...[40]

Vocación de minero que indica a la vez una vocación de trascendencia. Vía hacia la intimidad, buscando raíces que prolongan la especie hacia abajo, hasta las rocas, hacia lo originario, la piedra. Zambullir a las profundidades de las fuerzas primordiales, esta manera de la verticalidad descendente promueve hacia la trascendencia.

La caverna: escenario para la imaginación de las profundidades
Al hombre actual la caverna le despierta la imaginación de las profundidades, de lo subterráneo. Entrar en el vientre de Gea, este viaje nos lleva a Hesíodo y su *Teogonía,* pasando por mitos, alegorías y metáforas hasta lo inconsciente con su retorno al útero, y las

[40] Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen. Cfr. Enrique de Ofterdingen,* V, pp. 133, 135-136, 140.

ensoñaciones bachelardianas. En las oscuridades de la caverna se aguza el oído, sentido nocturno por excelencia, y como bien dice Bachelard: "creyendo estudiar la vida en su realidad estudian el fósil de un ser de imaginación". "La menor caverna nos ofrece todas las ensoñaciones de la resonancia. En estas ensoñaciones, se puede decir que el oráculo es un fenómeno natural. Es un fenómeno de la ensoñación de las grutas".[41]

La ambivalencia de sus imágenes es notoria: hay grutas de terror o de encantamiento. La caverna es la matriz de la vida, como en Isaías: nacer de la roca es nacer de los ancestros. La caverna es fuente de vida. Pero la caverna denota el descenso al lúgubre mundo subterráneo, el sueño y la muerte. *La roca como caverna es símbolo de vida y de muerte.*

*

> Yo no busco reconocer las especies, sino volver perceptible
> el resorte de una fascinación. En esta visión un poco alucinada
> que anima lo inerte y sobrepasa lo percibido,
> a veces me ha parecido aprehender sobre lo vivo
> uno de los nacimientos posibles de la poesía.
> Roger Caillois, *Pierres*

En el mundo de hoy, regido por el vértigo de la velocidad y sus correspondientes estéticas (futurismo de Marinetti, en el ya lejano principio del siglo XX, Virilio hacia su final), las piedras nos invitan a reinaugurar, con el siglo XXI, las antiguas estéticas de la serenidad, de la quietud. Estos pacientes habitantes del planeta son presencias de la equidad y de la justicia, pues ellas no se oprimen, sojuzgan, maltratan o devoran.

Entre todas las piedras, brilla el diamante. Los cristales, diamantes que la mano infatigable de Spinoza se dedicaba a pulir; ellos, quizá modelos para un pensamiento que le es esencial, demuestran con su ser-ahí imperturbable que la salud-salvación de lo viviente es "la persistencia en su ser". Toda piedra y su modelo, el diamante,

[41] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 195.

ese ser centrado en sí, en la lentitud de su "impasibilidad", la lentitud de su "impenetrabilidad", es la concreción material del ideal del sabio; es imagen de la perfecta serenidad en la lentitud de su "inmutable" dureza. El sabio, más allá de toda vicisitud y contingencia, permanece paciente, ecuánime, libre. Por eso el sabio se asimila al diamante, etimológicamente, el "indomable", es paradigma de indestructibilidad por su dureza; de belleza, por su forma geométricamente casi perfecta; de pureza, por la nitidez de su transparencia. El sabio-diamante es símbolo de la perfección. El sabio-diamante es modelo para la perfección humana. Ni siquiera es necesario un diamante. Cada guijarro insignificante, en su pluralidad infinita, es una muestra del respeto al otro en su mismidad y su diferencia.

Están también las piedras *fortuitas*, revaloradas por André Breton en *Lenguas de piedras*. De estas piedras humildes, *sin porqué* —como la rosa de Angelus Silesius—, esta especie que se nombra a sí misma "humana", tiene mucho aún por aprender.

En fin, están las piedras *anónimas*. En cada piedra anónima, todo está en ella, como está en todo, porque cada piedra ínfima es un centro de energía replegada sobre sí. Cada una encierra el cosmos, es una muestra de él. Entonces, el mundo contiene infinitos centros. En el río que Heráclito inmortalizó en su metáfora del devenir, hay piedras que ruedan, suenan, se mueven, se adaptan, se acoplan: *son*.

El trabajo marino del devenir eterno, sobre la eternidad de la roca, la moldea, alisa, redondea, recorta en guijarros, desmenuza en arena, pero ella *es*. Cuando un pie desnudo se duele del guijarro que lo llama desde la arena, junto al mar, el ojo transmutado en mano lo recoge. Entonces, ahí en la palma de una mano cabe el universo, que en ese instante está presente desde la arena a las estrellas.

Las piedras son la calma del mundo. Inquebrantables en el respeto, la quietud, el recogimiento y el silencio, en fin.

Un día en el transcurso de una memoria imaginante[1]

El hombre en la noche enciende una luz para sí mismo;
muerto, se extingue. Ahora bien, en el curso de su vida,
cuando duerme, sus ojos cerrados, se asemeja a un muerto;
despierto, parece dormir.[2]
Heráclito

El suelo

Hablar de *memoria* e *imaginación* implica reflexionar sobre tiempos cósmicos que rigen a sus habitantes: días, meses, años, siglos, milenios, millones de años, y también *instantes*. Alternancias eternas de veranos e inviernos, días y noches, primaveras y otoños, vigilias y sueños, y también *instantes*. Fecundación, nacimiento, días, meses, años, muerte, y también *instantes*.

Hablar de *tiempos cósmicos* es —volviendo al *Timeo* de Platón— descubrir las "imágenes móviles de la eternidad".[3] La eternidad inmóvil, la *duración* alcanza su historicidad, su devenir en figuras, formas, "imágenes" determinantes, particularizantes, en que ella se vuelve cósmica. Los cuerpos, reductibles a su tridimensionalidad, admiten una nueva reducción a figuras, volviéndose así bidimensionales; figuras que, a su vez, admiten su conversión en móviles vectoriales, puntos móviles del tiempo. La reducción a la geometría, ciencia de raíz imaginaria, elimina exterioridad e interioridad y conduce por una vía epistémica al reencuentro del anaxagórico todo está en todo, "todo es simiente".

Hablar de *memoria* e *imaginación vividas, psíquicas*, en este contexto, no es más que recorrer esa línea invisible tendida entre los

---

1 Recife, 27 de octubre de 2000.

2 Heráclito, fr. 26, en *Penseurs grecs avant Socrate*. [N. del E.: La traducción es de la autora].

3 *Cfr.* Platón, *Timée, Oeuvres complètes*, 37d-39e.

tiempos vividos en la intimidad y los tiempos cósmicos. El pasaje de los tiempos cósmicos a la subjetividad podría, por analogía con la propagación de la luz, admitirse como un tránsito a un medio con diferente densidad, *ergo*, es una suerte de proceso de refracción. En términos de óptica, no se trata pues de un proceso de reflexión, porque como ya decía Bacon, la mente es "un espejo deformante", lo cual lo llevaba a formular la teoría de los ídolos.

En la vida cotidiana, tampoco se trata necesariamente de la creación de tiempos alternativos o de alteridades temporales. Tiempos alternativos y alteridades temporales son posibilidades de la especie humana a nivel de la creación artística, la invención científica, la ciencia ficción y también "la locura". *En consecuencia, en este contexto* "memoria imaginante" *es el nombre con el cual designamos una diversa y compleja trama de vectores temporales móviles de la subjetividad, en sincronía con los tiempos cósmicos*. Así como la especie humana y cada individuo de ella gira con el cosmos, así sus tiempos mnémicos e imaginarios se inscriben en la macrotemporalidad universal.

Demos un paso más. Es necesario para el desarrollo posterior de nuestra reflexión precisar rigurosamente este punto de partida, es decir, precisar *cómo comprendemos esta sincronicidad* en la que se diluye la dicotomía originaria de tiempos cósmicos, objetivos, exteriores, y tiempos vividos, subjetivos, interiores. Observémosla en un breve trayecto histórico.

Giordano Bruno, en su monadología *avant la lettre*, sostiene la unidad del universo. El universo es uno, infinito, inmóvil, pues consiste en una unidad armónica de diferencias.[4] Leibniz propone la teoría de la armonía preestablecida, según la cual sostiene que su Dios relojero ajustó el reloj cósmico y el reloj subjetivo, de manera que la armonía exterioridad-interioridad, mundo-hombre (también alma-cuerpo) quedara salvada de antemano, desde su creación. La armonía está preestablecida por Dios. De modo que Dios deviene el gran relojero universal, ajustando tiempos humanos y cósmicos. En otras palabras, sincroniza todos los tiempos naturales, desde

[4] Giordano Bruno, "Sobre la causa, principio y unidad", *Mundo, magia y memoria. Cfr.* Diálogo V, p. 137 y ss.

la eternidad.[5] Kant no acepta dar ese salto a la ontología con apoyos teológicos, que conduce, como a Leibniz, a sostener el carácter ontológico del nexo exterioridad-subjetividad. Según Kant, es una imposibilidad apodíctica atravesar el fenómeno para alcanzar lo que él es en sí, porque en ese acto dejaría de ser en sí para ser "para mí", es decir, para el sujeto que lo aprehende en cada caso. En consecuencia, con base en esta distinción fenómeno-noúmeno, Kant concluye que la armonía preestablecida sólo puede constituir un supuesto, una suposición transcendental. Entonces, afirma: es preciso suponer que se da una armonía entre la naturaleza y el hombre, entre exterioridad y subjetividad. Es decir, el mundo aparece *como si* estuviera hecho para poder adecuarse a nuestras facultades de conocer, operaciones de la subjetividad que buscan aprehenderlo. Es preciso hacer *como si* la armonía estuviera dada para aspirar a tender relaciones posibles con el mundo. Esto es lo que Kant llama principio de la finalidad formal de la naturaleza.[6]

Bergson, cuya indagación sobre la subjetividad temporal gira en torno a la noción de *duración*, esto es, del tiempo vivido, es un claro exponente del modelo occidental de reflexión filosófica, en el sentido de que se traza una separación nítida entre exterioridad e interioridad. En tal sentido, su reflexión sobre el tiempo vivido, la *duración*, en que finca su examen de la memoria, implica "entrar en la interioridad", esto significa que se parte de un adentro y un afuera. En tal sentido, dice Bergson, en los *Essai sur les données immédiates de la conscience:* "Vamos pues a exigir a la conciencia de aislarse del mundo exterior y, por un vigoroso esfuerzo de abstracción, volverse ella misma".[7] En *Matière et Mémoire* propone una sutura a ese tajo exterioridad-interioridad que, no conciliado en general, vuelve imposible la relación hombre-mundo, en particular una reflexión coherente sobre el tiempo, por ende, sobre memoria e imaginación.

---

[5] Gottfried Wilhelm Leibniz, *L'harmonie préétablie,* extractos del *Système nouveau de la nature et de la communication des substances* y del *Troisième éclaircisement du Système nouveau de la Nature et de la communication des substances* en la edición de *La Monadologie,* con extractos de otras obras, por Emile Boutroux. *Cfr.* pp. 193-202.

[6] *Cfr.* Immanuel Kant, "Einleitung", *Kritik der Urteilskraft*, p. 93.

[7] *Cfr.* Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* p. 67. [N. del E.: La traducción es de la autora].

Dice Bergson: "[...] permanece un fondo impersonal, donde la percepción coincide con el objeto percibido, y ese fondo es la exterioridad misma".[8] Sin embargo, toda su reflexión se vuelca al tiempo vivido, la *duración*, de la que trata de desentrañar su naturaleza.

Una noción similar esgrime un filósofo con el que los puntos de contactos son múltiples y profundos: se trata de William James, quien habla de la *continuidad* temporal del psiquismo en términos de "corriente de la conciencia".

¿Por qué estas referencias? Porque mi reflexión de hoy toma como terreno el exuberante mundo de la memoria imaginante en la catedral literaria de Marcel Proust: *A la Recherche du temps perdu*.

Bergson, a quien Proust había leído, fue un afortunado de la filosofía, pues sus concepciones del tiempo encontraron un eco coloreado, rico y multiplicante en ese monumento a la temporalidad en cuanto memoria imaginante que es la obra de Proust. Sin duda, la *aplicación* literaria es infinitamente más rica que su modelo filosófico, ante todo, en el punto clave que venimos definiendo desde el inicio; me refiero al aspecto de la indisoluble unidad, como sea que ella se piense, de la exterioridad y la interioridad, de tiempos cósmicos y tiempos vividos. En Proust, como en Giordano Bruno, *todo es viviente*, todo tiene vida. Los objetos exteriores son vivos tanto como las vivencias. En tal sentido, si bien Proust dedica su vida a hurgar con mirada implacable los más remotos e insospechados rincones de la subjetividad, ella está expresada al mismo tiempo en la naturaleza, de la que es una muestra. En consecuencia, tiempos vividos y tiempos cósmicos recuperan la unidad perdida por la filosofía occidental en la cual el sello de la tiranía de la razón es su marca de origen primordial.

La catedral del espíritu humano que erige Proust es un conjunto de cuadros de exquisito colorido y precisión, como los de su admirado Vermeer. En ellos, como en Vermeer, señorea el tiempo. El tiempo suspendido de los infinitos *instantes* diversos, convertidos como el "*ahora*" de Parménides en *instantes* grávidos de eternidad. De este modo, Proust transciende, para enriquecerla, esa noción de *continuidad* temporal de la *duración*, poblándola de multifacéticos

[8] *Cfr.* H. Bergson, *Matière et mémoire,* p. 69. [N. del E.: La traducción es de la autora].

puntos coloreados, puntos de luz, como la pincelada de Vermeer, de tal modo que puebla la aburrida monotonía de la *duración* ininterrumpida, sonido monódico de la eternidad, de innumerables *instantes* bachelardianos, poéticos, brotantes, gotas diversas de subjetividad en ebullición, lava en busca de formas, de coagulación, en las imágenes temporales por excelencia.

Duración e *instantes*, Bergson y Bachelard, son integrados por Proust, quien juega con todos los tiempos de la memoria imaginante, y todos los tiempos de los filósofos, el de Platón, el de San Agustín y su memoria, el de Bruno y sus artes de la memoria, el de Bergson y el de James, en su *duración* y su corriente continua de la mente y, finalmente, da pie a Bachelard, para mostrar la relevancia de los infinitos *instantes* en su inabarcable diversidad.

La premisa subyacente de esta reflexión es la siguiente: es posible aceptar la leibniziana armonía preestablecida, sin asumir el acto de fe. Lo cual nos acerca a aceptar el como si *kantiano a nivel epistémico. Más allá de Kant y de Leibniz, sostenemos que la unidad del todo es primordialmente una constatación; es una prueba por los efectos. Es algo, por así decir, más simple, en el sentido de la filosofía china de Lao Tsé. En esta filosofía no hay adentro ni afuera, la unidad de todo con todo es un dato previo, una constatación vertida en la forma de una intensa experiencia estético-mística de la fusión con la naturaleza.*[9]

En tal sentido, así como giramos con el mundo, así tenemos incorporados todos los tiempos cósmicos que nos atañen, porque somos una parte del cosmos en movimiento. Entonces, los tiempos vividos se incrustan en los tiempos cósmicos y los cósmicos en los vividos.

Con base en todo lo anterior, a partir de una noción de memoria, percepción e imaginación en cuanto funciones temporales, nuestro análisis se detiene en el juego de algunas relaciones posibles en una unidad temporal astronómica de un día.

Demarcación de terrenos

Para demarcar los terrenos, observemos el título. *Un día* habla de tiempo. Del tiempo astronómico de una rotación de la Tierra, un movimiento elíptico sonoro en el que estamos inmersos sin sentirlo.

[9] Lao Tsé, *Libro del curso y de la virtud.*

Se trata de tener presente que nuestro tiempo humano e individual se inscribe en el ritmo armónico universal. Carece de sentido pensarnos al margen de esa pitagórica música de las esferas expresada en número. *Un día* denota también una medida de tiempo, tomada en el medidor humano del tiempo: el reloj. Su tiempo es homogéneo, cuantitativo y universal. Es una definición convencional, social, un acuerdo semántico al que se le otorga validez universal. El intervalo de veinticuatro horas que en su *duración* es idéntico en cualquier tiempo, cualquier lugar y cultura, rige a todo individuo. Este tiempo se inscribe en el tiempo biológico de una vida, el cual es divisible en edades con límites difusos, y en años, etcétera, con cantidades precisas.

Pero no vamos a hablar ni de astronomía, ni de relojes, ni de biología, sino de *una* memoria imaginante, singular, única, diferente. Es decir, *vamos a reflexionar sobre unas peculiaridades del tiempo vivido. Se trata aquí de un tiempo heterogéneo, cualitativo, singular, único, irrepetible*. Por una ficción metódica, tomaremos un corte sincrónico en el *transcurso* de ese tiempo. El correr del tiempo es literalmente *trans-curso*, devenir, *duración*, la "corriente de la conciencia" le llama William James. Se trata de observar posibles combinatorias de la memoria y la imaginación en las variaciones temporales que pueden encontrarse en la *duración* ritmada por la pauta del movimiento de la Tierra en torno al Sol. En otras palabras, se trata de observar algunas *combinatorias de imaginación y memoria*, en las variaciones de la *duración*, esto es, en la *continuidad* fluyente del tiempo vivido.

Finalmente, el título nos habla de dos funciones: imaginación y memoria, unidas por la conjunción lógica "y". El título denota una función compleja que llamamos provisionalmente *memoria imaginante*. Pero, además, ambas apelan inevitablemente a alguna forma de *percepción*.

Definiciones

Las siguientes definiciones no son más que acuerdos semánticos básicos, son "las piezas de este juego".

La primera tesis de esta reflexión enuncia: imaginación y memoria manifiestan una actividad sinérgica de la subjetividad. Sólo por una ficción metódica, no más que útil para la comprensión, es posible una estricta demarcación de límites. Las fronteras son aquí difusas, el

paso de una a otra puede describirse —como dice Bergson— como procesos de "endósmosis", esto es, entre sus actividades se difunden como los líquidos o soluciones de concentración molecular diferentes, separadas por una membrana semipermeable, selectivamente permeable. La clave es, entonces, que los límites entre ambas operaciones de la mente son permeables, entre ambas hay una interpenetración, o por así decir, "un contagio" mutuo inevitable.

Segunda tesis: memoria, percepción e imaginación son los nombres para designar operaciones del tiempo vivido. Los tres "éxtasis del tiempo" son —parafraseando a Heidegger— pasado, presente y futuro.

Tercera tesis: las operaciones temporales subjetivas que trabajan con base en el presente, el pasado y el futuro, simplificando, son: la percepción aprehende el objeto o referente del presente. Trabaja en función del presente. La memoria archiva (registra y conserva, alterándolos) objetos o referentes del pasado. Trabaja en función del pasado. La imaginación segrega imágenes con la más variada gama posible de novedad respecto de referentes presentes, pasados, futuros o ucrónicos; su operación específica se orienta hacia lo que todavía no es, sea esto posible o imposible, futuro o ucrónico. Porque lo que aún no es, solamente puede ser pensado, imaginando.[10]

Percepción, memoria, imaginación

Ríos de tinta hay escritos sobre ellas desde todo punto de vista. En esta breve reflexión pondremos énfasis sobre un posible papel de cada una en la vida humana. La vida transcurre a partir de infinitos presentes hacia pasados y porvenires. En sentido amplio, en términos de acción humana el pasado es el tiempo de lo hecho. El presente, el tiempo de lo que se está haciendo. El futuro, lo que está por hacerse.

La "ley de la fidelidad del recuerdo" es una norma que rara vez se cumple *de hecho*. Un acontecimiento pasado no está terminado en el sentido que cada recuerdo se rehace cada vez que la memoria lo hace presente, es decir, lo recuerda. Un mismo hecho se transforma cada vez que se recuerda, pues, entre otros factores, ha cambiado el instante presente desde el cual se rescata del pasado, ha cambiado la tonalidad afectiva del presente, de tal modo que el recuerdo

[10] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*.

exacto, su reproducción idéntica, es prácticamente imposible. Pero esa "ley" que fija tan sólo una asíntota, indica que se pretende que el recuerdo sea objetivo, el registro de un dato sin mezcla de subjetividad alguna. Difícil misión. Se busca la fidelidad, se trata de lograr una memoria fidedigna, en la que el archivero no manipule los archivos que debe cuidar y ordenar. Desde un punto de vista ético, el pasado a la vez libera y pesa. Sobre todo en su inexorable crecimiento, puede pensarse que cada uno carga con su pasado.

Desde un punto de vista ético-estético *con base en una antropología filosófica, propongo establecer una correspondencia entre las metamorfosis del espíritu tal como Nietzsche las desarrolla en el* Zaratustra, *por un lado,*[11] *y, por otro, los que considero "tipos humanos" cuya vida transcurre con predominio del presente, espíritus perceptivos; o el pasado, espíritus memoriosos, parafraseando a Borges; o espíritus imaginativos, que se alimentan de por-venires.* En tal sentido, cada ser humano encarna *el espíritu camello* del *Zaratustra* de Nietzsche, porque cada uno, cual un camello, carga sobre sus espaldas los pesos que dejan los indelebles tiempos transcurridos. De ahí que sea tan importante el olvido, que nos quita algunos pesos para aligerar la marcha.

La memoria es el ancla del tiempo

En un extremo negativo, podría llegar a ser un "freno del tiempo". Normalmente, la memoria ancla al individuo en tiempos y espacios idos, edades y geografías pasadas que se llevan consigo toda la vida. Entonces, alcanza *uno* de sus múltiples, plurívocos sentidos la frase de Bachelard: "el bosque es un estado de alma".[12] En tal sentido, la memoria le da al presente su espesor.

La memoria es el espesor del presente

El presente desnudo de tiempos no existe en la vida humana. Él lleva la carga de otros tiempos. Sin embargo, reducido a su mínima

---

[11] *Cfr.* Friedrich Nietzsche, "Von den drei Verwandlungen", *Also sprach Zarathustra,* pp. 35 y ss.
M. N. Lapoujade, "Desde la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte en F. Nietzsche". Conferencia impartida en la UNAM, en ocasión del homenaje a Nietzsche el 25 de agosto de 2000. En prensa.

[12] *Cfr.* Gaston Bachelard, "L'immensité intime", *La poétique de l'espace,* p. 171.

expresión, puede afirmarse que el presente es la flecha que llega al blanco de la subjetividad en forma de impresiones.

La atención amplifica las impresiones

El presente se puebla de objetos, seres, acontecimientos, ideas, recuerdos, proyectos que impactan la subjetividad. Sólo se registran los impactos en la medida en que la atención está en servicio. Entonces, son percibidos. La percepción es la mano con la que el espíritu se apropia de sus referentes, literalmente los aprehende. A mayor atención, más noticias de todo lo existente, es decir, mayor recepción de impactos. Por ello, dice Novalis recordando a Bonnet que "la atención es la madre del genio".[13]

La percepción es una función de conquista de lo real. Vivir el presente regido por la percepción de "lo real" es procesar la primera metamorfosis del espíritu según el *Zaratustra* nietzscheano. Entonces, el espíritu camello se vuelve conquistador, fiero, victorioso. De su metamorfosis nace el *espíritu león*. La realidad es el campo donde encontrar su presa y, devorándola, saciar su hambre. El león conquista su territorio y reina en él. El perceptivo, el atento a todo lo presente, es el hombre de acción, el que coloniza mundos, pero también el que puede someter al otro. La conquista le da el sentido a su vida, es un ser dependiente de sus victorias. Cuando el espíritu logra liberarse de todas las ataduras del pasado y del presente, entonces, se vuelve un *espíritu niño:* crea, imagina, da existencia a lo no existente, vive un lúdico *como si*. No depende de nada sino de su espontaneidad creadora. El espíritu niño, ese es el sabio de la antigua filosofía china de Lao Tsé, porque representa lo que es en un estado de absoluta libertad, alegría. Vive en un mundo de posibles que imagina. La metamorfosis del espíritu termina, pues, en el vuelo.

La imaginación es el vector psíquico hacia el futuro, hacia lo que aún no es. En tal sentido, como dice la expresión de Bachelard, no exenta de ironía, la imaginación es ante todo "un factor de imprudencia que nos separa de las pesadas estabilidades".[14]

---

13 *Cfr.* Novalis, *Fragmentos,* p. 26.

14 *Cfr.* G. Bachelard, "Introduction", *La poétique de la rêverie,* p. 7.

La imaginación da alas al espíritu

En el extremo negativo, puede devenir la prisión en algún autismo. En general, la imaginación logra aligerar la subjetividad, rompiendo amarras con el pasado y el presente, porque atiende a virtualidades futuras, a lo por-venir. Es proyecto, promesa, esperanza. Es juego e invención. Es una función liberadora. La imaginación abre horizontes, invita a los riesgos de la aventura.

Percepción, memoria e imaginación pueden alimentar perversiones. La atención aguda es signo del genio, o puede alimentar caracteres obsesivos. La memoria es el pozo inagotable de la vida, o se perpetúa en la comodidad indolente del hábito, en el que se ejerce automáticamente. La imaginación creadora e inventora se vuelve prisión en el deseo y los celos, como ha descrito con la sutileza exacta de una filigrana, la mirada escrutadora de Proust; como también deseo y celos han sido estudiados de manera "científica", por no decir aburrida, por Freud y todos sus variados secuaces.

El escenario para este viaje de un día

Un cuarto. El escenario del cuarto es el testigo de la acción. Su ventana recibe el ocaso, la vela relevante del sol se extingue, reina la noche. Avanzan las sombras para esperar la luz auroral. El cuadro de la ventana da cuenta de una revolución de la Tierra, veinticuatro horas. En el espacio del cuarto y en el tiempo de un día, un personaje a punto de dormir. La luz de la ventana pauta su vida. Ese tiempo cósmico rector de la naturaleza alcanza aún a esta especie, la humana, pervertida por la autodestrucción. Aun aislada de la naturaleza en un cuarto, sigue sus ritmos, sus tiempos sin saberlo. Los ecos del ritmo cósmico se convierten a dimensión humana en: vigilia, ensoñación, el dormir, poblado de sueños, el despertar con los olvidos nocturnos, la vigilia, es decir, el volver a soñar. La aurora del nuevo día invita al despertar, una nueva vigilia no cierra el tiempo en un círculo, sino que abre un ciclo en espiral. El ritmo de días y noches pauta vigilias comunitarias y sueños solitarios. Esta danza eterna de las horas determina diversos ajustes de las funciones temporales de la subjetividad, cuyos papeles cambian. Los cambios de la luz del escenario a través de la ventana indican los cambios vitales de la acción diurna vigilante, el individuo se aísla

del mundo, retraído en la permisiva quietud nocturna, para llegar a los sueños atravesando los viveros de la ensoñación.

Entonces Rilke se vuelve un gigante en su enseñanza al joven poeta: "Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted que no es lo bastante poeta para suscitar sus riquezas".[15] Proust lo sabía en esta página magistral, en que día y noche, vigilia, ensueños y sueños contienen siglos de filosofía y esplendores de poesía en prosa.

> Durante largo tiempo, me he acostado a buena hora. A veces, apenas apagada la vela, mis ojos se cerraban tan rápido que no tenía tiempo de decirme: 'me duermo'. Y media hora después, el pensamiento de que era tiempo de buscar el sueño [*le sommeil*, el dormir] me despertaba; yo quería poner el libro que creía tener aún entre mis manos y soplar mi luz; durmiendo, yo no había cesado de hacer reflexiones sobre lo que acababa de leer, pero estas reflexiones habían tomado un giro un poco particular; me parecía que era yo mismo aquel de quien la obra hablaba: una iglesia, un cuarteto, la rivalidad de Francisco Primero y de Carlos Quinto. Esta creencia sobrevivía durante algunos segundos a mi despertar; ella no chocaba a mi razón pero pesaba como escamas sobre mis ojos y les impedía darse cuenta que el candelero no estaba ya encendido. Después esta creencia comenzaba a devenirme ininteligible, como según la metempsicosis los pensamientos de una existencia anterior; el tema del libro se separaba de mí, yo era libre de aplicarme a *él* o no; tan pronto yo recubría la vista y estaba bien asombrado de encontrar alrededor mío una oscuridad, dulce y tranquilizante para mis ojos, pero quizás más aún para mi espíritu, a quien ella aparecía como una cosa sin causa, incomprensible, como una cosa verdaderamente oscura. Yo me preguntaba qué hora podía ser; escuchaba el silbido de los trenes que, más o menos alejado, como el canto de un pájaro en el bosque, salvando las distancias, me describía la extensión de la campiña desierta donde el viajante se apura hacia la estación próxima; y el pequeño camino que sigue va a ser grabado en su

[15] *Cfr.* R.-M. Rilke, "Carta I", *Cartas a un joven poeta.*

recuerdo por la excitación que debe a lugares nuevos, a actos desacostumbrados, a la conversación reciente, y a los adioses bajo la lámpara extranjera que le siguen aun en el silencio de la noche, a la dulzura próxima del recuerdo.

Yo apoyaba tiernamente mis mejillas contra las bellas mejillas de la almohada que, plenas y frescas, son como las mejillas de nuestra infancia. Frotaba un fósforo para mirar mi reloj. Pronto, medianoche. Es el instante en el que el enfermo que ha estado obligado a viajar y ha debido acostarse en un hotel desconocido, despertado por una crisis, se satisface percibiendo bajo la puerta una raya de día. Qué felicidad, ¡es ya de mañana! En un momento los domésticos se habrán levantado, podrá sonar, o vendrán a darle apoyo. La esperanza de ser aligerado le da valor para sufrir. Justamente él ha creído escuchar los pasos; los pasos se acercan, luego se alejan. Y la raya de día que estaba bajo su puerta ha desaparecido. Es medianoche; alguien acaba de apagar el gas; el último doméstico ha partido y será preciso permanecer toda la noche sufriendo sin remedio.

Me volvía a dormir y, a veces, no tenía más que cortos despertares de un instante, el tiempo de escuchar los crujidos orgánicos de la madera de abrir los ojos para fijar el caleidoscopio de la oscuridad, de probar gracias a un brillo momentáneo de la conciencia el sueño donde se habían sumergido los muebles, el cuarto, el todo del que yo no era sino una pequeña parte y a la insensibilidad del cual yo volvía a unirme rápidamente. O bien durmiendo había alcanzado sin esfuerzo una edad de mi vida primitiva terminada para siempre, reencontrado tal de mis terrores infantiles como la que mi tío abuelo me sacaba por mis bucles y que había disipado el día —fecha para mí de una era nueva— en el cual me los habían cortado. Yo había olvidado este acontecimiento durante mi sueño, y reencontraba en él el recuerdo tan pronto como había logrado despertarme para escapar a las manos de mi tío abuelo, pero como medida de precaución rodeaba completamente mi cabeza con la almohada antes de regresar al mundo de los sueños.[16]

[16] *Cfr.* Marcel Proust, *Du côté de chez Swann. Combray*, primera página. [N. del E.: La traducción es de la autora].

No voy a analizar este texto. Sólo un comentario mínimo, para mostrar qué hace este bello fragmento en nuestro contexto. La primera palabra con que se abre la *Recherche* nos sitúa en el tiempo, en el tiempo del pasado-presente. El personaje-narrador habla de un acontecimiento inscrito en una *larga* duración *del pasado*. Después, como en una cascada, las imágenes se derivan exuberantes: describe el instante de dormirse, el ensueño, el sueño, las alquimias oníricas de presentes, pasados, futuros, ucronías, todo ello inscrito, contenido en las sombras nocturnas que van despoblando el mundo a medida que devoran sus objetos. Con la levedad de un encaje traza con precisión esas imágenes, como diseños en el bordado del día y la noche cósmicas. El día aparece sólo como una línea de luz, y vaya que ahí se contiene el cosmos. Finalmente, el despertar, entrada al mundo diurno, mundo de los sueños al fin.

Es éste el itinerario iniciático que una memoria imaginante recorre cada día, diferente, en la espiral de los tiempos diversos en que cada vida transcurre. El viaje comienza en un instante, de un día, de un año… de la vida de un personaje, a quien la luz del ocaso le muestra el camino al dormir. Así, su descanso coincide con el descanso del sol, cansado de su jornada de luz. Entonces el sol, convertido en una vela mínima, entrega en su llama la luz y el calor necesarios para despertar al poeta.

En la soledad del cuarto una vela le acompaña. Dice Lichtenberg: "el hombre ama la compañía, así sea la de una vela encendida".[17] Pronto, ella lo invita a la *ensoñación*. El estado de luz penumbrosa de la vela provoca la ensoñación. El momento entre despierto y dormido es el único momento de cada día en que la subjetividad se entrega a la espontaneidad de las imágenes brotantes. Es la ocasión más perfecta para ejercer —parafraseando a Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*— un "libre juego de la imaginación".

¿Por qué esta paráfrasis? No sólo por la precisión de la expresión, sino también porque, como bien ve Kant, una imaginación que crea en libertad sus imágenes en una lúdica ausencia de constricción, nos invita a una experiencia estética; es más, nos sitúa en una vivencia estética por excelencia. Es el momento en que el espíritu comienza a abandonar la vigilia consciente, pero aún no se sumerge en el

[17] *Cfr.* Georg Christoph Lichtenberg, *Aforismos*, p. 269.

sueño inconsciente. Ese estado de penumbra de la mente es una invitación a la libertad y a la creación. En ese estado intermediario se deja paulatinamente la vigilia para abandonarse a la libre imaginación, surtidora de multicolores imágenes variadas, diversas, en su *rica sucesión desobediente de la lógica de vigilia*. La lógica de vigilia, la de la identidad y la no contradicción cede su paso a la "lógica" de la ensoñación, que es la de "carecer de lógica preestablecida".

Bachelard dedica *La poétique de la rêverie* a este breve pero decisivo momento de cada día. El soñador —dice Bachelard— encarna un *cogito* difuso. Aun sabe que su "yo" se deja ir en un mundo de imágenes libres. Así, afirma nuestro autor: "el cogito difuso del soñador de ensoñación recibe de los objetos de su ensoñación una tranquila confirmación de su existencia".[18] *En la ensoñación un yo difuso se complace en dejarse llevar por ese mar de imágenes. La conciencia en semi-penumbra deja de vigilar*. La percepción queda latente. No actúa respecto de lo otro. Como el *partenaire* del ballet, sólo refuerza y sostiene el esplendor de la imaginación desbordante. La memoria entra en un estado latente, para cuidar de la *continuidad* temporal, protectora de la *duración* temporal, para así conservar la identidad del soñador. En el ensueño, el soñador no pierde su identidad, si bien ella no participa directamente. En la ensoñación se trata de una memoria virtual, que actúa como garantía de la unidad psíquica en la penumbra.

La provocación del claro-oscuro es *una vela* diminuta. La vela en Proust parece una discreta presencia testimonial. Bachelard se encarga de mostrar al lector desprevenido su papel fundamental. Una vela incita la imaginación y guía al poeta. Esto lo sabe bien Bachelard, quien dedica a *La flamme d'une chandelle* su última obra, plena de juventud. La obra comienza con una deliciosa humildad. Bachelard nos dice que es éste un "pequeño libro de simple ensoñación", en el que sólo pretende decir: "[…] qué renovación de la ensoñación recibe un soñador en la contemplación de una llama solitaria. La llama, entre los objetos del mundo que llaman a la ensoñación, es uno de los más grandes operadores de imágenes. La

[18] *Cfr.* G. Bachelard, "Le *cogito* du rêveur", *La poétique de la rêverie*, p. 143.

llama nos fuerza a imaginar".[19] Una vela, ese objeto minúsculo e inadvertido ejerce su poder de encantamiento a una imaginación olvidada; la despierta a su propia vida, que es la de ofrecer cascadas de imágenes.

La vela induce a la ensoñación y, en ella, reina la poiesis

Esos espacios imaginarios son poblados por imágenes. En ellos, el espíritu se vuelve creador, y el espíritu poético alcanza su esplendor, porque la imaginación no tiene freno en su actividad, es decir, en la acción de segregar libremente sus imágenes. Entonces se ingresa al verdadero mundo, el mundo del *sueño***,** lugar para lograr la autenticidad, espacio para el despliegue de verdades no aceptadas.

En un momento imperceptible, el soñador cruza la ribera e ingresa a un mundo paradójico porque a la vez le es propio, pero ajeno; singular y único, pero simbólicamente universal. Es el reino de lo inconsciente, con su propia legalidad, disfraces, trampas, ocultaciones y manifestaciones. Lugar donde la censura diurna parece dejarse sobornar y se vuelve permisiva.[20] La penumbra se volvió oscuridad. La oscuridad, aislamiento e incomunicación. El mundo del durmiente le sustrae del cosmos, de la vida, de la comunidad. Ese intervalo de ausencia se puebla de imágenes que, en una suerte de cinematografía, desarrollan o condensan relatos ocultos en imágenes, signos y símbolos crípticos para la mirada profana. Ese mundo fuera de control se arma con su propia lógica para construir el mundo subjetivo más auténtico, verdadero y revelador.

En un alarde magistral, Proust se detiene para mostrar que en ocasiones el pensamiento interrumpe el sueño, los sonidos se mezclan en la trama onírica, pero todo en una suerte de ininteligibilidad que le permite a Proust aproximar el sueño a la *metempsicosis*, con lo cual el soñar adquiere mayor volumen aún, en cuanto escenario de otras vidas y, por ende, trasciende en mucho la psicología freudiana del inconsciente. Por su parte, el surrealismo de André Breton privilegia el sueño —por sobre la vigilia— como el tiempo

---

[19] *Cfr.* G. Bachelard, "Avant-Propos", *La flemme d'une chandelle.* [N. del E.: La traducción es de la autora].

[20] Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños", *Obras completas.*

en que se logra el más alto grado de autenticidad y creatividad. En tal sentido, narra la anécdota del poeta que antes de dormir colocaba un cartel en la puerta donde se leía: "el poeta trabaja".[21]

Regresemos una vez más a Proust. Ya dormido su personaje, Proust inicia un juego rítmico de *instantes*. En el transcurso del tiempo onírico, la *duración* se suspende por breves *instantes* que irrumpen una y otra vez para despertar al personaje y, de inmediato, devolverlo al sueño. En un ritmo de opuestos transcurre una noche: luz y oscuridad, día y medianoche, despierto y dormido, imaginando y soñando. Finalmente, llega el momento del *despertar*, pero he aquí que el despertar marca su "retorno al mundo de los sueños". Así, el pensamiento de Proust rinde tributo a la sabiduría de Heráclito respecto de este punto, recogida en nuestro epígrafe: el hombre "cuando duerme, se asemeja a un muerto; despierto, parece dormir". El despertar indica la salida del mundo de los sueños autónomos, espontáneos, verídicos. Pero el despertar es, asimismo, el umbral al mundo de los sueños en que el pensar se acompaña de deseo y esperanza de realidad, de volverlo verídico. Es un mundo de sueños dependientes. De sueños como ilusiones de la imaginación, reminiscencias en la percepción, memoria complaciente en olvidos, disfraces y distorsiones a la medida del gran sueño del presente. Por eso, la genialidad de Proust acaba este día de su personaje un instante antes de regresar al mundo de los sueños. Finalmente, el estado de vigilia es el tumultuoso sueño de una vida, porque, como insiste Calderón de la Barca, "que toda la vida es sueño". Proust muestra en literatura la convicción de André Breton: "[…] creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad, por así decir, en una suerte de realidad absoluta, de sobrerrealidad. Esta es la conquista hacia la que voy...".[22]

Lo que Proust realiza en el esplendor de su obra es también propósito central del pensamiento de Gaston Bachelard, quien en *L'air et les songes* afirma: "Lo que nosotros exigimos al lector es el de vivir no solamente esta dialéctica (de lo real y lo imaginario), estos estados alternados, sino reunirlos en una ambivalencia don-

[21] André Breton, Manifeste du surréalisme (1924), *Manifestes du surréalisme,* p. 24.
[22] *Ibidem*, p. 24. [N. del E.: La traducción es de la autora].

de se comprende que la realidad es una potencia de sueño y que el sueño es una realidad".[23]

Al despertar nace una nueva vigilia-onírica que traza una espiral. Un círculo sería imposible, porque el tiempo cósmico registra una revolución, el inicio de otro día en los millones de días diversos. Otro día también para ese personaje proustiano, otro día para una memoria imaginante. Abiertos los ojos, un misterio eternamente nuevo: la luz de otro día. Parafraseando a Deleuze, "diferencia y repetición", repetición en la diferencia.

El despertar a otro día decreta el ingreso a otro tiempo: cósmico, biológico, vivido. Otro, y sin embargo, el mismo para esa vida, ese personaje, esa memoria imaginante. Abiertos los ojos en un acto instantáneo, pero de una instantaneidad absoluta, esto es, sin tiempo, los objetos que lo rodean salen del mundo del sueño, recuperan sus formas concretas, sensibles, *propiciando así la reminiscencia matutina.* Este humilde acto que cumplimos cada día al despertar y en el transcurso de todo día, es la punta de un hilo de reflexión que viene desde el fondo de las tradiciones de la humanidad. Es un concepto filosófico con alcances epistémico-estético-éticos con base en una concepción mítico religiosa de la humanidad.

La noción de reminiscencia es un punto álgido en la filosofía occidental: es un pilar en filosofía de Platón que recoge una larga y diversa tradición del pensamiento oriental. La reminiscencia (*anámnesis*) es el recuerdo que el alma tiene de su contemplación de una forma, idea (*eidos*), eterna, perfecta, una; recuerdo provocado por la presencia de un ente sensible, un objeto sensible, que participa de esa idea. La luz de esta vela provoca la reminiscencia de la luz.

Al margen de la filosofía de Platón, *desde el punto de vista psicológico*, la percepción implica la recepción del dato sensible, la captación de la impresión sensorial, pero, además, ese mismo acto implica un reconocimiento del objeto percibido. El conocimiento previo de qué objeto se trata, y su registro como tal. Estos son signos de la presencia de la memoria. *Desde el punto de vista lógico*, la percepción es una operación de clasificación. La reminiscencia en

[23] *Cfr.* G. Bachelard, "Introduction, IV", *L'air et les songes*, p. 21. [N. del E.: La traducción de la autora].

Platón significa, en primera instancia, que, como *percibir es recordar y, conocer es recordar*, entonces, *aprender es recordar, es decir, reconocer*.[24]

Pero la teoría de la reminiscencia adquiere un calado más profundo engarzada en dos tesis que constituyen su suelo: la concepción de *la inmortalidad del alma*, y *la teoría de la metempsicosis*.[25] La noción de metempsicosis nos permite, en este contexto, indicar por lo menos dos grandes líneas del tiempo cósmico: una se atiene a una concepción lineal del tiempo, como en general el cristianismo, el judaísmo, el islamismo. Otra concepción del tiempo cíclico, en concepciones hindúes, chinas, griegas, nórdicas.[26] El pensamiento de Platón, por mediación del órfico-pitagorismo, anuda con el pensamiento oriental en estos puntos centrales. Por su parte, Proust toma la punta del hilo de esta madeja, aludiendo a ella en diversas ocasiones a lo largo de la *Recherche*.

---

[24] Platón, *Phédon, Oeuvres complètes,* Vol. I. *Cfr.* 72e-77a y *Ménon*, 80d-86d.
Esta inmensa teoría de las ideas marcha sobre dos piernas: la memoria y la imaginación. Ello porque: ¿qué es lo recordado? Los *eidos,* esto es, configuraciones visuales eternas, increadas, imperecederas. Son formas, figuras, en otras palabras, imágenes visuales objetivas, imperturbables; mientras que las formas o figuras sensibles son copias imperfectas de ellas. Esta concepción filosófica adquiere su significado pleno pensada tal como Platón lo exige, con base en el modelo de la geometría. El círculo sensible de un plato, un anillo, un disco o cualquier otro, es la copia imperfecta de la idea de círculo. Por eso Platón exige para su Academia, "nadie entre aquí que no sepa geometría". [N. de la A.]

[25] El alma "encarcelada en un cuerpo" (*Fedón*) recuerda lo que ha visto, *eidos*, en su existencia preterrena, no encarnada, en la inmortalidad que le es inherente. Todo lo cual, otra vez más allá del contexto platónico originario, permite extender esta concepción hasta una de imágenes arquetipo, previas a la formación humana de las imágenes. Lo cual permite pensar en el cosmos como un reservorio de imágenes que la imaginación humana puede precipitar. De tal manera, esta noción de memoria tiene como *partenaire* una noción de imaginación como fuerza para reactivar imágenes arquetípicas. Pero, además, la inmortalidad del alma va ligada en Platón a una concepción de raigambre órfico-pitagórica, a su vez de raíz en el pensamiento oriental, que es la creencia en la metempsicosis, es decir, la transmigración de las almas.
Esta concepción de las sucesivas reencarnaciones diferentes del alma, según Platón, como castigos a faltas cometidas y, en general, como expresión del estado, del deseo que ella alcanzó, revela una concepción no lineal del tiempo, una ley de justicia cósmica inmanente, expresada en concepciones búdicas como "la rueda de la existencia". Con lo cual es posible prolongar el pensamiento platónico hasta la actualidad (de diferentes maneras, Jung, Durand, Wunenburger). [N. de la A.]

[26] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Cfr.* "Métempsycose", p. 630 y "Transmigration", p. 963.

Es preciso insistir sobre el hecho de que ese acto cotidiano aparentemente nimio que es el momento del despertar, condensa esa tremenda carga histórico-filosófica de sentido. Es necesario hurgar más sobre *el despertar*, porque este acto cotidiano de abrir los ojos a otro día, otras horas, otro tiempo, *implica de suyo la recuperación del tejido del tiempo*: del tiempo astronómico a través del calendario y el reloj; y también del tiempo psicobiológico a través de una memoria imaginante alerta y precisa para anudar los tiempos imperceptiblemente. Al despertar, el personaje de Proust anuda sus sueños con su vida. Ello implica que el personaje que cada uno es, recupera su nombre, y con él su identidad. La memoria enhebra el tiempo nuevo naciente de su vida, en el hilo de su pasado. Anuda el tiempo nuevo del hoy, al tiempo viejo del ayer. El presente se instala en el tiempo de una vida a la que pertenece como tiempo ya vivido. *Se instaura la* continuidad *de la vida psíquica, aval de la identidad personal.*[27]

William James puso énfasis sobre el concepto de *continuidad* en sus reflexiones sobre "la corriente de la conciencia", es decir, una concepción de la vida psíquica entendida como una corriente, un fluir, a la manera del devenir heraclíteo en la metáfora de las corrientes del agua. Los estados mentales "fluyen", "marchan", pero siempre dentro de una conciencia personal. Dice James:

> Mi pensamiento pertenece, se corresponde con mis otros pensamientos; el de mis oyentes con los suyos respectivos... Los únicos estados de conciencia con que tenemos que ver se hallan en las conciencias personales, en las mentes, en los yo y tú concretos y particulares.[28]

Las vivencias son siempre diferentes, son únicas. No se repiten dos percepciones, recuerdos, imágenes, sentimientos, etcétera, y sin embargo —continúa James—, el pensamiento es continuo. Entonces, define la *continuidad* como aquello en lo que no hay interrupción, ruptura, división. El psiquismo se vive como continuo. Aun cuan-

---

[27] M. N. Lapoujade, "La identidad del yo", Revista *Relaciones*.

[28] William James, *Principios de Psicología. Cfr.* Cap. IX, "El torrente del pensamiento" y Cap. X, "La conciencia del yo". La cita está extraída del *Compendio de Psicología. Cfr.* Cap. XI, "La corriente de la conciencia", p. 187.

do se den lapsos de interrupción, el acontecimiento presente se siente en *continuidad* con el pasado. Es lo que sucede al despertar. El ejemplo de James es irrefutable:

> Cuando Pedro y Pablo despiertan, y reconocen que han estado dormidos... el presente de Pedro encuentra instantáneamente su pasado y nunca comete el error de anudarse al de Pablo. El pensamiento pasado de Pedro es captado sólo por el presente de Pedro, quien podrá tener acabado *conocimiento* de los últimos estados mentales de Pablo en el momento en que éste quedara dormido; pero tal conocimiento será enteramente diferente del que posee de sus propios estados mentales pasados; éstos los *recuerda*, los de Pablo los *concibe*. El recuerdo es como una sensación directa; su objeto se halla arrebolado de un cierto calor, de una particular intimidad que no alcanza objeto alguno de mera concepción.
> [James concluye] La metáfora más apropiada es considerar la conciencia como un "*río*", como un "*torrente*". Así, pues, en lo sucesivo, cuando de ella nos ocupemos, la denominaremos la corriente del pensamiento, de la conciencia o *de la vida subjetiva*.[29]

En nuestro filósofo, las metáforas para explicar la *continuidad* del psiquismo son visuales, espaciales. En consecuencia, el tiempo psíquico se vive en términos de espacio. Otro gran filósofo de la *continuidad* del psiquismo es Henri Bergson, quien también defiende la *continuidad* de la vida psíquica, nombrándola con un término de raigambre temporal: la *duración*, si bien la explica con una profusión de metáforas espaciales, algunas coincidentes con las de James. Bergson afirma: "No existe más que una duración única que arrastra todo con ella misma, río sin fondo, sin riberas, que corre sin fuerza señalable en una dirección que no sería posible definir".[30]

En su *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson afina esta noción que pretende describir en su "pureza original", es decir, como "magnitud intensiva". En otras palabras, Bergson pretende representar la *duración* tal como la concibe, como tiempo vivido,

---

[29] *Ibidem*, pp. 193-194.

[30] H. Bergson, "Introduction à la Métaphysique", *Revue de Métaphysique et de Morale*.

es decir, de manera puramente temporal, despojándola de toda espacialidad, y ello es prácticamente imposible. Su representación conlleva imágenes espaciales, su vivencia es un conjunto de recuerdos, acontecimientos que se vinculan unos a otros con la totalidad de sus contenidos y determinaciones concretas.[31] En tal sentido, la memoria es una función privilegiada. Es la garantía, la condición de posibilidad de la *duración* misma, porque —dice Bergson— "la memoria es una sobrevivencia de las imágenes pasadas".[32] De tal modo, Bergson propone una memoria que consiste en la presencia de imágenes pasadas. El pasado se alarga en imágenes hasta el presente, ésta es una peculiaridad de la memoria. Las imágenes en las que se traducen, configurándolas, las percepciones visuales, olfativas, auditivas, táctiles, gustativas, son un caudal virtual que la percepción despierta a través de la actualización mnémica.

Por otra vía hemos llegado a una nueva manera de hablar de la reminiscencia. La manera bergsoniana de explicar la memoria y su muy peculiar forma de volver a incorporar la reminiscencia, es el discurso filosófico correspondiente al discurso literario de Proust. En el matraz de la teoría bergsoniana de la *duración*, de la memoria perceptiva en imágenes, alcanza una relevancia filosófica directa y evidente la imponente catedral proustiana de la *Recherche*. Desde los pasajes mayores como la magdalena, hasta los miles de matices de cada página. Sin embargo, pienso que Proust ha desbordado a su filósofo de la memoria y la *duración*. Proust, *avant la lettre,* reivindica el suspenso del instante único, que cae como las gotas de rocío para alimentar la *duración*. Proust abraza también en su tiempo, las intuiciones bachelardianas del instante. Bachelard, en su polémica con Bergson, proclama el esplendor del instante.

Dirigida su mirada a la intimidad, Bachelard busca regresivamente llegar a la fuente brotante de la que surge una intuición o una imagen. Su búsqueda se encamina a la fuente, al origen, a lo originario, de la que emanan *instantes* como gotas de agua de una fuente en actividad. El tiempo, dice Bachelard siguiendo a Roupnel: "El tiempo no tiene más que una realidad, la del instante. Dicho

[31] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pp. 79-81.
[32] H. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 68.

de otro modo es una realidad cerrada sobre el instante y suspendida entre dos nadas".[33] Así, nuestro pensador propone una postura radical: la *discontinuidad* inherente al tiempo como dato originario del psiquismo. Estamos ante una concepción monádica del tiempo.

Bachelard invierte el problema de Bergson. Si —como Bergson— se parte de la *continuidad*, de la *duración*, el problema es, entonces: ¿cómo comprender la *discontinuidad*, el instante? Por el contrario, si —como Bachelard— se parte de la *discontinuidad*, del instante, entonces el problema es: ¿cómo obtener el hilo de la *continuidad*, de la *duración*? Más aun, llega a sostener Bachelard, la memoria, "guardiana del tiempo, no guarda más que el instante, no conserva nada de esa sensación complicada y ficticia que es la duración".[34] Sin embargo, es preciso aclarar, comprender, la persistencia temporal. Bachelard, muy próximo a David Hume en este punto, considera que: "el recuerdo del pasado y la previsión del futuro se fundan sobre hábitos". La *discontinuidad* del instante implica la diferencia, la singularidad, la novedad, la irrupción repentina. Con ello, entonces sí es posible esperar lo inesperado. Es un tiempo que hace lugar al azar, a lo no previsto. Es un tiempo que devuelve la juventud a la vejez. La vivencia inmediata del tiempo es el instante único, diferente, irrepetible.

En tal sentido, dice Bachelard: "el ser es un lugar de resonancia para los ritmos de los instantes, y como tal, podría decirse que tiene un pasado, como se dice que un eco tiene una voz".[35] La *duración*, en cuanto vivencia mediata del tiempo, es un resultado, es derivada, es una suerte de construcción temporal mediata. Bachelard apela a la noción de *ritmo* para explicar esta *continuidad* de lo *discontinuo*.[36] El ritmo que enhebra la *discontinuidad* de las notas, dota de *continuidad* al sonido. En tal sentido, considero que la *duración* es el ritmo con que se enlazan los *instantes* del tiempo vivido.

---

[33] G. Bachelard, *L'intuition de l'instant. Cfr.* I, p. 13. [N. del E.: La traducción es de la autora].
Cfr. además, *La dialectique de la durée.*

[34] *Ibidem*, p. 35.

[35] *Ibidem*, p. 52.

[36] *Ibidem*, p. 68.

Epílogo

Este viaje de un día, transportados por una memoria imaginante, llega a su destino. El tiempo en que se propicia el máximo esplendor de los *instantes* brotantes es el momento de la ensoñacion. Allí la imaginación libre segrega imágenes inesperadas. Es el tiempo en el que irrumpen los *instantes* poéticos. En este breve intervalo puede situarse el fragmento de Proust que fue nuestro guía en este ensayo.

El fragmento de Proust que empieza con "durante un largo tiempo" y acaba con un "despertar al mundo de los sueños" es —parafraseando a Baudelaire— un "pequeño poema en prosa", donde la riqueza de los *instantes* poéticos, poblados de imágenes, se unen en un ritmo peculiar de luz y sombra, día y noche, vigilia y sueño, ensoñación y despertar, enlazados al ritmo cósmico.

Si nos ubicamos en una perspectiva desde la subjetividad humana, el artista de esta poética del tiempo es una humilde pero prodigiosa memoria imaginante que, con los sonidos multicolores de las percepciones, crea ritmos de tiempos vividos en pasados, presentes, futuros, mitos, ucronías y tantos tiempos más.

Mediante un recurso metódico de alquimia espiritual es posible, a los efectos de un examen minucioso, aislar la función de *la imaginación humana*. Entonces, estamos en presencia de la protagonista central del tiempo psíquico, porque su actividad es un despliegue acrobático de imágenes, que viven en todo registro temporal posible. Imágenes percepto, imágenes recuerdo, imágenes diagnóstico, imágenes pronóstico, imágenes adivinatorias, imágenes de lo suprasensible, imágenes de ficción, imágenes utópicas, ucrónicas, alucinatorias.

Si abordamos el tema desde la perspectiva de la pintura, los *instantes* en Proust, como los de su venerado Vermeer, al que llama por sus obras "el minúsculo y divino Vermeer",[37] ante cuyo paisaje de Delft se puede morir de belleza, sus *instantes* en palabra representan los infinitos toques de color de su paleta que, como la de Vermeer, es precisa, rigurosa, llena de luz y calor, para trazar con amor minucioso la profunda observación de sus personajes ensimismados en su

[37] *Cfr.* M. Proust, "A propos de Baudelaire", en *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand,* p. 147.

acción, en algún rincón particular.[38] Entonces, Vermeer en pintura y Proust en palabras, ambos exhiben el esplendor del tiempo en su paradoja fundamental, que consiste en mostrar a la vez el tiempo que dura y entretanto deviene; y el tiempo en *instantes* fugaces y, por esto mismo, inmóviles, eternos.

Si buscamos el origen de la problemática filosófica del tiempo, entonces sostenemos que la fuente occidental de estos planteamientos se remonta a los presocráticos, de cuyo pensamiento se originan las concepciones filosóficas claves para la historia de la filosofía de Occidente. En este sentido, puede decirse que los goznes sobre los cuales gira la reflexión occidental del tiempo cósmico y humano son los pensamientos de Heráclito y Parménides.[39] El tiempo de la *duración* en devenir de Heráclito es un tiempo que pasa, esto es, tiene pasado, se expresa en sus tres éxtasis: pasado, presente, futuro. Este implica la memoria como supervivencia del pasado. En tal sentido, respecto de la larga *duración* cósmica, los tiempos de gran lentitud, con intervalos de enorme amplitud, como los que rigen los imperceptibles cambios de las rocas, se miden y se conservan como inscritos en las transmutaciones de las piedras. Ellas son relojes y memoria del cosmos.[40] *El instante inmóvil de Parménides determina un eterno presente*. Lo cual, en consecuencia, es la abolición del tiempo sensible, cuyo refugio es la vía de la apariencia, mas no de la realidad.

Volvemos, entonces, al comienzo de esta reflexión, recordando que Platón, retomando a Heráclito y Parménides, articula el devenir

---

[38] M. N. Lapoujade, *L'imagination esthétique. Le regard de Vermeer*. En este libro, de próxima publicación, se incluye un exhaustivo estudio sobre el instante en Vermeer. [N. de la A.]

[39] *Penseurs grecs avant Socrate*. Heráclito, fr. 12, p. 75: "Nos bañamos y no nos bañamos en el mismo río" y fr. 30, p. 76: "Este mundo, el mismo para todos los seres, no lo ha creado ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre ha sido y es, fuego siempre vivo, que se enciende con medida y se apaga con medida".
Comparar con Parménides, *Vía de la Verdad*, fr. 8: "Nos queda un solo camino a recorrer: el ser es... No se puede decir que ha sido o que será, pues es a la vez todo entero en el instante presente, uno, continuo... ¿Cómo, pues, el ser podría llegar a existir en el futuro ? O, ¿cómo habría venido a la existencia en el pasado? Si ha llegado a existir, no es. Lo mismo si él debe llegar a existir un día", pp. 94-95. [N. de la A.] [N. del E.: Las traducciones son de la autora]. [N. de la A.]

[40] M. N. Lapoujade, "Lo imaginario y las piedras", en *Imagen, signo y símbolo*.

temporal y la eternidad, en cuanto las metamorfosis del tiempo, como vimos, no son sino "figuras móviles de la eternidad".[41]

En fin, examinemos una vez más, un único día que, inevitablemente es, a la vez, un día único, ahora según San Agustín, quien afirma:

> […] él se compone de un total de veinticuatro horas de día y noche: relativamente a la primera, todas las otras son futuras; relativamente a la última, todas las otras son pasadas; cada hora intermediaria tiene tras de sí, horas pasadas y, por delante, horas futuras. Esta hora única, ella misma transcurre por fragmentos fugitivos. Todo lo que ha partido de ella es pasado, lo que le queda es futuro. Si se concibe un punto de tiempo, tal que no pueda ser dividido en partículas de instantes, por pequeñas que sean, es de esto solamente que se puede decir "presente", y este punto vuela tan rápidamente del futuro al pasado que no tiene ninguna extensión de *duración*. Pues, si fuera extenso, se dividiría en pasado y en futuro, pero el presente no tiene extensión.

En fin, San Agustín *confiesa* por todos nosotros: "¿Qué es pues el tiempo? Si alguien no me lo pregunta, lo sé; pero si se me pregunta y quiero explicarlo, no lo sé más".[42]

[41] *Cfr.* nota 2.

[42] San Agustín, *Les confessions. Cfr.* Libro XI, Cap. XV, p. 266 y Cap. XIV, p. 264.

Tiempos cósmicos y transgresiones imaginarias

Estaciones del año, horas del día y destino son todos,
en fin, curiosamente, rítmicos, métricos, acompasados.
En todos los oficios y artes, todas las máquinas,
los cuerpos orgánicos, nuestras funciones cotidianas,
por todas partes: ritmo, metro, compás, melodía. Todo
lo que hacemos con una destreza sabida, lo hacemos,
sin notarlo, rítmicamente. El ritmo se encuentra por todas
partes y se cuela por todas partes. Todo mecanismo es métrico,
rítmico. Aquí se debe ir más profundo. ¿Será esto
la mera influencia de la inercia?
Novalis, *Aphorismen*

La especie humana ha visto tiempos cósmicos en sistemas planetarios, imaginados científicamente como ruedas giratorias, estrellas fijas, tierra central sedentaria, Sol girando en la noria de los ciclos eternos. Ha visto otros tiempos cósmicos en bellos astrolabios, tiempos en los movimientos de planetas tercamente traslaticios alrededor del Sol en sus órbitas enseñadas como circulares o elípticas, cometas de movimientos caprichosos, estrellas velocísimas que la ilusión óptica imagina en serena quietud.

La especie humana habita la Tierra. La habita como ilusoriamente quieta, firme y sólida masa pétrea de materia. Curiosa base imaginaria para evitar el vértigo de habitar una Tierra cuya solidez se disuelve en energía móvil, sutil, concentrada en infinitos grumos de energía, la diversidad infinita de formas de energía llamada "cuerpos".

Todavía habita la Tierra en la ilusión ptolomeica de un Sol que sale y se pone, se levanta y se acuesta, que rige las estaciones, que a veces le toca la responsabilidad de determinar los calendarios, trabajo que comparte con la Luna según las culturas.

Estamos rodeados de ritmos, vivimos ritmos, contenemos ritmos, nos manifestamos rítmicamente. Tanto es así que llega a sostenerse en general que: ritmo es salud; arritmia, enfermedad.

Salud-enfermedad del cuerpo y del espíritu, más precisamente, del espíritu corporeizado y el cuerpo espiritualizado, totalidad integral con que aparecemos en cuanto fenómenos del mundo.

Noción de ritmo

Es muy probable que la palabra "ritmo" haya surgido del término griego "fluir, corriente". De la observación, de la mirada en la que se forma la imagen de las ondas del mar, flujo continuo y constante, vaivén eterno, repetición de lo mismo en sus diferencias. Periodicidad de un movimiento acompasado, reglado en sus crecientes y decrecientes, en el despliegue de las olas crecientes, disueltas en el envolvimiento decreciente.[1]

El macrocosmos ofrece ritmos evidentes: día y noche, estaciones, vida y muerte, salud y enfermedad, despliegue y repliegue, expansión y contracción.

El microcosmos nos ofrece los ritmos primarios del pulso y respiración, en armonía con sístole y diástole, inspiración y expiración cósmicas. De aquí, pues, esta noción. Es interesante la noción de ritmo, implica —como propone Francis Bacon en sus registros— "presencias" y "ausencias". Se muestra como movimiento, fluir, proporción, justa medida, constancia, permanencia, legalidad. Implica, también, periodicidad, repetición, en ocasiones, simetría.

A estas presencias es preciso agregar "las ausencias", los huecos, los vacíos, en el lenguaje: los silencios.

El ritmo requiere de regularidad de las ausencias, de los huecos, de los silencios, de los intervalos. Sin intervalos regulares no hay propiamente ritmo. El ritmo puede definirse también en función de la regularidad de los intervalos. Presencias y ausencias, palabra y silencio, sonido y silencio se alternan, en una justa medida, en proporción armónica. Ritmo implica duración, intervalos y acentos. Es tiempo continuo formado por discontinuidades regulares, medidas.[2]

---

1 Paul Grebe, Band 7 Etymologie, *Der grosse Duden*, pp. 568-569.

2 Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, p. 2013.

El orden rítmico del cosmos

Tomo como base para la reflexión ciertos pasajes del Corpus Hermeticum de Hermes Trimegisto.[3]

El Corpus enseña una concepción de ritmos cíclicos del orden del mundo, es decir, del cosmos, donde todo es vida, y la muerte es la regeneración que surge de la previa disolución. En Asclepio leemos:

> El movimiento del Cosmos mismo consiste en un doble obrar; la vida es infundida en el Cosmos por la eternidad desde afuera; y el

[3] Las razones son varias y a diverso nivel, pero ellas constituyen las premisas invisibles de esta meditación. Ante todo proponemos esta reflexión con base en los Herméticos, por la concepción misma que emana de esa fuente. Luego, por el carácter antiguo, pre-filosófico, que viene desde la sabiduría egipcia, pasando por el pitagorismo, Platón, otras fuentes judeocristianas, quizá constituidos como Corpus en el siglo I d. C., traducidos al latín por Marcilio Ficino en pleno Renacimiento, e impresos en 1471. Sin duda habrán ejercido profunda fascinación en los espíritus renacentistas. Tercero, porque es mi intención situar la filosofía occidental en sus límites histórico-teóricos y desarrollar nuestra reflexión filosófica a partir de este terreno fronterizo entre la filosofía occidental y la sabiduría de Oriente. El Corpus Hermeticum es precisamente una encrucijada de fuentes. Cuarto, porque nuestra época balbucea las necesidades de un segundo Renacimiento que, como el primero, busque reconstituir el tejido de la totalidad desgarrado desde hace dos siglos en compartimientos estancos. Un Renacimiento donde los contrarios, como bien enseñó Nicolás de Cusa, coincidan, un Renacimiento totalizador. Quinto, como una crítica a la obscenidad —en el sentido de Baudrillard— de la filosofía contemporánea, dócil representante de las culturas actuales. La vida desarrollada en la exterioridad, la carencia de intimidad, la obscenidad consecuencia de los *mass media*. *Cfr.* Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*.
Ergo, como contrapartida, un llamado a la interioridad, a lo recóndito, a no agotar el mundo y la existencia en lo que se exhibe sin pudor. En respetar el silencio del lenguaje traspasado.
Sexto, por la simbólica de Hermes, inspirada en la del dios egipcio Thot, vicario de Re, en cuanto mensajero, iluminador, juez interior, guía y mediador. Dejémonos conducir por este dios cuádruple, tetramorfo, de los cuatro vientos del cielo y de los cuatro rostros.
Por un lado, objetivamente, sus atributos representan los conocimientos venidos de los cuatro puntos cardinales del horizonte, de todos los niveles de existencia. Por otro lado, subjetivamente, representa los múltiples rostros, las diversas maneras en que su mensaje es recibido, esto es, las diversas interpretaciones de su palabra. Como dicen Chevalier y Gheerbrant, Hermes "es a la vez dios del hermetismo y de la hermenéutica". *Cfr.* Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*. Es decir, son asuntos que la filosofía sólo puede nietzscheanamente "rumiar", pues la desbordan para vislumbrar la sabiduría y el misterio. Desde este límite vamos a reflexionar. [N. de la A.]

> Cosmos infunde vida en todas las cosas que se hallan dentro de él, distribuyendo todas las cosas según relaciones fijas y determinadas de número y tiempo, por el operar del Sol y los movimientos de las estrellas. El proceso del tiempo está determinado totalmente por la ley de Dios; pero el lapso de tiempo terrestre es marcado por los estados cambiantes de la atmósfera, y las variaciones de frío y de calor, mientras que el del tiempo celestial está marcado por el retorno de los cuerpos celestes a sus anteriores posiciones, conforme se mueven en sus revoluciones periódicas. El Cosmos es aquello en lo que se halla contenido el tiempo; y es por el progreso y movimiento del tiempo como es mantenida la vida en el Cosmos. El proceso del tiempo es regulado por un orden fijo; y el tiempo, en su curso ordenado, renueva todas las cosas del Cosmos sucesivamente. [...] Ahora bien, el tiempo aunque siempre en movimiento, posee una facultad de estabilidad que le es peculiar, en cuanto que su retorno a sí mismo es determinado por la necesidad. En consecuencia aunque la eternidad sea estable, fija, y carente de movimiento, sin embargo, puesto que el tiempo es móvil, y que su movimiento siempre retorna a la eternidad, resulta de ello que también la eternidad, aunque desprovista de movimiento en sí misma, parece estar en movimiento, habida cuenta de su relación con el tiempo; pues la eternidad entra en el tiempo, y es en el tiempo donde todo movimiento tiene lugar. De ahí se sigue que, de una parte, la eternidad, pese a lo estable que sea, es también móvil, y de otra parte, que el tiempo, por móvil que sea, es vuelto estable por la inmutabilidad de la ley por la que es determinado su movimiento. [...] La eternidad no se halla, por tanto, limitada por las condiciones del tiempo; y el tiempo, que admite limitaciones numéricas, es eterno en virtud de su recurrencia cíclica.[4]

Las claves de este pasaje están en la concepción de un cosmos viviente, móvil, desplegándose en tiempos cíclicos cuya repetición infinita determina su eternidad. Por su lado, la eternidad absoluta, Dios, entra en el tiempo de modo que asume su inmovilidad y duración infinita como movimiento temporal cíclico recurrente.

[4] Hermes Trimegisto, Asclepio, Corpus Hermeticum, pp. 168-200.

Respecto del tiempo cósmico, en cuanto ciclos, esto es, la renovación sucesiva de todo en revoluciones periódicas, se determina en números y se expresa como ritmo.

De ahí que el Corpus establece la armonía musical del cosmos y del cosmos sobre el hombre. Sobre este tema eje regreso más adelante; por ahora, un pasaje significativo: "Dios [...] por naturaleza es músico y, no sólo crea la armonía en el universo en general, sino que también transmite a los individuos el ritmo de su propia música".[5]

Si bien el mundo es cosmos, es decir, orden, inmutable, legalidad, la música puede salir mal, no por el artista, sino por limitaciones de la cuerda de la lira.[6]

Por su parte, el hombre, leemos en el Corpus, "es una maravilla" que desde "aquello que hay en él y que es divino, se mofa de la parte meramente humana de su propia naturaleza".[7]

Es más, tiene la capacidad divina de jugar imaginariamente con la rigidez de los tiempos ineludibles, transgrediéndolos. Leemos en los Herméticos:

> Conmina a tu alma a que viaje a cualquier tierra que elijas, y antes que puedas conminarla a partir, allí estará. Conmínala a pasar de la tierra al océano, y estará también allí no menos rápidamente [...] Conmínala a que vuele hacia el cielo, y no tendrá necesidad de alas; nada puede bloquear su camino, ni el fiero calor del sol, ni el remolino de las esferas de los planetas. [...] Y si quisieras ir más allá del universo mismo, y contemplar las cosas desde fuera del Cosmos (si es que en verdad hay algo fuera del Cosmos), incluso eso te es permitido. Advierte qué poder y qué movilidad hay en ti. [...] Salta más allá de todo lo que es corpóreo, y crece hasta una extensión semejante a esa grandeza que está más allá de toda medida; elévate por encima de todo tiempo, y devén eterno; entonces aprehenderás a Dios. Piensa que tampoco para ti hay nada imposible; estima que tú también eres inmortal [...] piensa que estás en todas partes al mismo tiempo, sobre la tierra, el mar, el cielo; piensa que no has

[5] *Op. cit.*, Libelo XVIII, p. 125.
[6] *Idem.*
[7] *Op. cit.*, Asclepio, p. 135.

> sido todavía engendrado, que estás en la matriz, que eres joven, que eres viejo, que has muerto, [...] capta en tu pensamiento todo esto al mismo tiempo, todos los momentos y lugares...[8]

La imaginación transgresora se prodiga en tiempos móviles, reversibles, posibles, simultáneas sucesiones, utopías y ucronías, ubicuidades espacio-temporales, es capaz de romper el anillo de los ciclos, y por ello es posible hablar de eternidad. El hombre imaginante está en la base de la filosofía misma, en cuanto ser que encarna la libertad más absoluta de la que puede disponer.

La alquimia es una vía eminentemente práctica para transgredir el tiempo biológico de nuestra especie. Para ir más allá y alcanzar la inmortalidad. He ahí otra vía transgresora. Los alquimistas buscaron alcanzar la inmortalidad a condición de encontrar la llave para la transmutación de las sustancias. En sus reflexiones teóricas, expresadas en textos crípticos, como ha examinado cuidadosamente Jung, dos procesos guían sus diversos métodos: la meditación y la imaginación. En suma, el Opus debe realizarse con la verdadera imaginación. Baste aquí esta referencia somera.[9]

Ritmos numéricos e imaginación

Es posible explicar los ritmos cósmicos con números (cual el pitagorismo). Si se establece la correspondencia entre número y geometría, esto da como resultado la integración de la expresión numérica de la cantidad, con su traducción en figuras geométricas, esto es, imágenes de formas. En suma, se traducen a formas imaginarias ya que no pueden encontrarse como tales en el mundo sensible. (Platón)

El uno se expresa en el ente de ficción llamado punto, contiene la totalidad. Cada punto instantáneo contiene todo lo que existe. Es la vibración originaria, como el aletear del colibrí, es ritmo trepidante en el espacio de infinitos puntos, en instantes eternos.[10]

---

[8] *Op. cit.*, Libelo XI, pp. 92-93.

[9] *Cfr.* Carl Gustav Jung, Parte II, 3, "Meditación e imaginación", *Psicología y alquimia*, pp. 294 y ss.

[10] Titus Burckhardt, *Ensayos sobre el conocimiento sagrado. Cfr.* "El prototipo único" y "El punto". Texto islámico del Cheij Ahmed ben Mustafa ben Alliwa, pp. 91 y ss.,

El dos nace de la línea entre dos puntos, los extremos, la oposición día y noche, vida y muerte, amor y odio, salud y enfermedad. Ritmos de los opuestos, ritmo pendular de las fuerzas cósmicas, transiciones polares, vaivén de la cuna cósmica. Vida y muerte, amor y odio, acordes cósmicos musicales como los del arco y la lira de Heráclito.[11]

El tres corresponde a la imagen del triángulo y se ha entendido tradicionalmente como símbolo de armonía. Como enseña Heráclito, todos los opuestos se sostienen en una armonía invisible oculta, mejor que la visible.[12] Expresa la síntesis en la armonía invisible de los opuestos. Así, en la música cósmica surge la primera armonía a ritmo de vals universal. El movimiento armónico en tres tiempos rítmicos. De aquí se llega al planteamiento del tema de la tríada y al tema cristiano de la trinidad.

El número cuatro se imagina en el cuadrado y en el universo simbólico, alude a la Tierra: cuatro estaciones, cuatro puntos cardinales, cuatro elementos, y en el hombre, los cuatro humores, cuatro virtudes, etcétera.[13] El cuatro y el cuadrado son elementos importantes en la cultura cisterciense. Los textos cistercienses abundan en la referencia al símbolo del cuadrado, de manera coherente y constante, en los más diversos aspectos de la vida monástica.[14] También está la presencia del cuadrado cósmico en el claustro cisterciense, como enseña Isaac de Stella, para quien el simbolismo cósmico es un libro, una voz que interpela al hombre.

Es particularmente notable la terminología simbólica arquitectónica en Bernardo de Clairvaux en cuanto a su enseñanza como una "edificación" espiritual.[15]

---

traducido por Burckhardt. Es interesante la vinculación del punto en el alfabeto árabe con la enseñanza de Allah. De manera que la lengua es el vehículo para la expresión de Dios, y su máxima expresión concentrada se da en el punto de la escritura. Esto es así porque el punto sensible está en todo lo creado: animales, plantas, piedras; pero también en la arquitectura y en todas las artes. [N. de la A.]

11 Fragments d'Héraclite, en *Penseurs grecs avant Socrate. Cfr.* Fragmento 60.

12 *Ibidem*, fr. 54.

13 C. G. Jung, *op. cit.*; C. G. Jung, *Simbología del espíritu*; André Warusfel, *Les nombres et leurs mystères*; Marguerite Neveux y Herbert E. Huntley, *Le nombre d'or.*

14 *Cfr.* Jacques Leclercq, "Prólogo a San Bernardo", *Obras completas.*

15 Un análisis más detenido en María Noel Lapoujade, "Autour d'une poétique de l'espace et du temps".

Más aún, la "edificación cristiana" sigue el modelo de la Jerusalén Celeste, es decir, la ciudad es cuadrada, los cuatro ángulos de la ciudad son los grandes misterios de Cristo: encarnación, pasión, resurrección y ascensión. El edificio está levantado con piedras cuadradas. El conjunto es un *opus quadratum*. Aquí no hay más que líneas rectas, pues es el lugar de ascesis y ella no es sino una reedificación de la "conciencia cuadrada", esto es, adornada con las cuatro virtudes cardinales.[16]

El cuadrado del claustro reproduce austeramente la ciudad celestial, lugar de re-edificación, de paz y gozo. Nos preguntamos ahora por el transcurrir del tiempo en los claustros. Otra vivencia del tiempo, otros ritmos.

Orígenes de la medición mecánica del tiempo

En el entorno de la vida retirada del claustro se vive una lenta temporalidad, *como si* fuera eterna, en el seno de la cual irrumpe el tiempo de oración. Así se crea un movimiento periódico de la hora de la oración y los intervalos, se establece un ritmo de vida.

Es importante notar que los primeros pasos hacia la medición mecánica del tiempo se dieron en Occidente, en los monasterios preocupados por seguir estrictamente las "horas canónicas", es decir, los periodos del día dedicados a la oración. Siguiendo a San Benito, las horas canónicas fueron uniformadas en siete. Es interesante subrayar que las horas canónicas fijan la oración según las horas del día, en relación con la luz solar. La primera es al amanecer inmediatamente antes de la salida del sol (maitines o laúdes), luego con la salida del sol (hora *prima*), a media mañana (hora *tertia*), al mediodía (hora sexta o *meridies*), a media tarde (hora nona), al atardecer (vísperas, hora *vesperalis*) y cuando cae la noche (completas o *completorium*). La necesidad del rigor de la vida monástica veía como insuficiente la observación del amanecer, el día y la noche. El margen de imprecisión podía introducir cierto desorden en el ritmo preciso de la vida monacal. El llamado a la oración debía ser escuchado al unísono por toda la comunidad. Esa necesidad de

[16] M. N. Lapoujade, "Lo imaginario y las piedras", en M. N. Lapoujade (comp.), *Imagen, signo y símbolo.*

rigor de vida, precisión regular y periodicidad estricta produjo los esfuerzos encaminados a idear un reloj automático. En tal sentido, Daniel J. Boorstin señala:

> Los relojes de sol, de agua y de arena habían sido ideados originalmente para *mostrar* el correr del tiempo mediante el visible y gradual paso de una sombra por un cuadrante, el fluir del agua de un cuenco y el deslizarse de la arena en un recipiente de vidrio. El reloj automático, sin embargo, fue creado en sus orígenes monásticos para un acto mecánico terminante, el golpe de un martillo en una campana. Las necesidades de la medición mecánica del tiempo, la lógica de la propia máquina, impusieron una percepción nueva. El tiempo ya no era uno con los repetidos ciclos del sol, que variaban según el mandato de las estaciones, ni se confundía tampoco con los ciclos más cortos de otros medios fluidos; el martillear de una máquina era ahora lo que medía el tiempo y para lograr que una máquina hiciera *sonar* las horas canónicas eran necesarias muchas innovaciones mecánicas, que se consiguieron. Estas innovaciones fueron la base para la construcción de relojes durante los siglos que siguieron.[17]

De esta manera, el hombre pretende "perfeccionar" los ritmos naturales mediante la técnica para poder cumplir sin errores subjetivos, en sus orígenes, las necesidades de la vida religiosa.

Por extensión a todas las convenciones sociales, la medida objetiva del tiempo, que empieza a dividirse en horas, y el ritmo concomitante, permiten evitar el desorden y disminuir errores y transgresiones, hacen posible una mejor organización social. La excelencia del invento tiene, como todo, su contrapartida. Se ha llegado a vivir la tiranía del reloj, del tiempo convencional medido que se convierte en una de las cárceles para el hombre en la actualidad.

Antinomia de libertad y determinismo en sentido temporal

Estamos ante una de las versiones de la antinomia de la libertad y el determinismo a nivel del tiempo. Con base en lo anterior, la antinomia puede plantearse como sigue:

---

[17] *Cfr.* "Del tiempo del sol al tiempo del reloj", *Los descubridores*, p. 49.

1. El hombre, junto con las demás especies, gira pegado a la Tierra, determinado por los ritmos cósmicos. El cosmos, mundo ordenado, exhibe la belleza eterna de su armonía rítmica, recurrente, desde lo infinitamente grande hasta lo infinitamente pequeño. El hombre es una especie del cosmos, ergo, está sometido a los ritmos cósmicos, a la armonía cósmica. Este es un aspecto del determinismo del tiempo cósmico.
2. Esta especie peculiar, el hombre, es libre. En este punto nuestras referencias son Pico della Mirandola y Leibniz. En un importante pasaje que he citado en múltiples ocasiones, Pico della Mirandola sostiene por boca del "supremo Artesano", quien se dirige al hombre recordándole:

> Así, pues hizo del hombre la hechura de una forma indefinida [...] No te dimos ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio peculiar [...] para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección. Para los demás una naturaleza contraída dentro de ciertas leyes que les hemos prescrito. Tú [...] te la definirás según tu arbitrio [...] ¿Quién no admirará a este camaleón? O ¿qué cosa más digna de admirar?[18]

Por su parte, Leibniz piensa un sistema sano, un sistema para la salud. Un aire fresco recorre su filosofía, aceptando con fe optimista que por todos lados reina una "armonía preestablecida". Es una filosofía profiláctica contra el pesimismo y la corrupta desintegración del mundo actual.

A mi juicio, una de las más bellas explicaciones leibnizianas de la "armonía preestablecida" se concentra en una metáfora. Leibniz nos propone imaginar dos relojes que concuerdan perfectamente.

El acuerdo puede pensarse de tres maneras: la influencia mutua de un reloj sobre el otro; la segunda en el cuidado que les dedica un guardián permanente; la tercera se funda en su propia exactitud.

Leibniz imagina un dios relojero que ajustó con exacta precisión los dos relojes: el del cosmos y el del hombre. El reloj cósmi-

[18] Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*, p. 105.

co funciona en una sincronicidad absoluta con el reloj humano. Entre ambos hay un acorde perfecto. Esta es la vía de la armonía preestablecida.[19]

Una vez aceptado su principio de la armonía preestablecida en todas las creaciones de Dios, es decir, en la naturaleza en general, así como en el hombre, entre el alma y el cuerpo, Leibniz se debate en un esfuerzo laocoóntico para despegarse del peso de la necesidad. Reacciona contra los efectos de las concepciones de la necesidad del destino, de la determinación absoluta, porque conducen a "una razón perezosa", al no hacer nada en una actitud pasiva de sumisión a la necesidad fatal del cosmos. Así como tampoco serían posibles los milagros, los cambios del mundo, seríamos como "autómatas espirituales".[20]

De ahí se infiere sin dificultad la justificación de vicios, el asesinato, la guerra, como, en el otro extremo, la abolición de los misterios, la posibilidad del mejoramiento moral, etcétera.[21]

Por eso es que Leibniz insiste en el rasgo intrínseco a esta especie: la libertad.[22]

No se trata de una libertad de indeterminación o indiferencia, esto es, opciones entre alternativas cualesquiera, ni en el presente, ni en el futuro.[23]

Puede sostenerse que el hombre es libre, en cuanto manifiesta su inherente "espontaneidad". Hay en el fondo, sostiene Leibniz, "una espontaneidad maravillosa en nosotros, que vuelve al alma en sus resoluciones independientes de la *influencia física* de todas las otras criaturas".[24]

---

19 Gottfried Wilhelm Leibniz, "L'Harmonie préetablie", en *Troisième éclaircisement du Système nouveau de la Nature et la communication des substances, Extraits. La Monadologie et Extraits*, pp. 200-202. *Cfr. La Monadologie*, del § 80 al § 89 y particularmente el § 87.

20 G. W. Leibniz, "Essais sur la bonté de Dieu", Partie I, 50 a 55, *Essais de Théodicée*, pp. 137-140.

21 *Ibidem*, Préface, pp. 33 y ss. "J'ai fait voir aussi que c'est cette harmonie qui fait encore la liaison, tant de l'avenir avec le passé que du présent avec ce qui est absent. La première espèce de liaison unit les temps et l'autre les lieux".

22 *Ibidem*, Préface, pp. 46 y ss. "Essais sur la bonté de Dieu", Partie I, 3, 4, 5, pp. 108 y ss.

23 *Ibidem*, § 34 y § 35, p. 129.

24 *Ibidem*, § 59, p. 142. "[il y a] dans le fond des choses une spontanéité merveilleuse en nous, laquelle dans un certain sens rend l'âme dans ses résolutions

Y agrega:

> [...] en fin, para concluir este punto de la espontaneidad, es preciso decir que [...] el alma tiene en ella el principio de todas sus acciones y aun de todas sus pasiones y que lo mismo es verdad en todas las substancias simples repartidas en toda la naturaleza, aunque no haya libertad más que en las que son inteligentes.[25]

¿Cómo comprender, entonces, los tiempos cósmicos según esta teoría? Leibniz piensa en "la más perfecta de las armonías. [Y agrega] Yo he hecho ver también que es esta armonía que hace hasta la unión tanto del futuro con el pasado como del presente con lo ausente. La primera especie de lazo une los tiempos y el otro los lugares".[26]

¿Cómo pensar al hombre insertado en esos tiempos cósmicos?

La respuesta de Leibniz pauta una concepción muy interesante del tiempo humano. Si pasamos de la *Teodicea* al *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano,* allí Leibniz da el paso a la subjetividad, al tiempo vivido en el sujeto, y sostiene:

> Estas pequeñas percepciones son, por lo tanto de mayor eficacia de lo que se cree [...] sobre ellas se basan las afecciones que los cuerpos que nos rodean producen en nosotros, afecciones infinitas en sus modalidades, y por tanto la relación en que cada ser está con el resto del universo. Y hasta donde puede decirse que en fuerza de estas pequeñas percepciones el presente está preñado del porvenir y repleto del pasado, que todo se relaciona, y que una mirada tan penetrante como la de Dios podría leer en la más humilde sustancia, la historia entera del universo.[27]

---

indépendante de l'influence physique de toutes les autres créatures. Cette spontanéité peu connue jusqu'ici, qui élève notre empire sur nos actions autant qu'il est possible, est une suite du système de l'harmonie préétablie...".

25 *Ibidem*, § 65, p. 145. "Enfin, pour conclure ce point de la spontanéité, il faut dire que, prenant les choses à la rigueur, l'âme a en elle le principe de toutes ses actions et même de toutes ses passions; et que le même est vrai dans toutes les substances simples répandues par toute la nature, quoiqu'il n'y ait de liberté que dans celles qui sont intelligentes".

26 *Ibidem*, p. 45.

27 G. W. Leibniz, "I. De las ideas innatas", *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, pp. 35-36.

Es una concepción, por así decir, extrema de la continuidad del tiempo. Se trata de un tiempo completo, lleno, voluminoso. En Leibniz seduce este señorío del tiempo, el esplendor de su plenitud.

Sin embargo, pienso, es preciso hacer crecer aun más el espacio de la libertad en nuestra teoría. Entonces, regresa persistente el aguijón de la pregunta: ¿dónde se ubica el punto teórico preciso desde el cual se torna posible comenzar a sospechar una vía para liberarnos de la rueda del cosmos en la que giramos?

Aquí se erige imponente la mirada de Kant.

Ello es posible porque el hombre lleva el tiempo en su intimidad, su naturaleza sensible temporaliza a priori los fenómenos.[28]

Sólo entonces los ritmos cósmicos padecidos adquieren significación, "existencia" para el hombre en cuanto él dirige hacia ellos su acción de temporalizar. La acción temporal de la sensibilidad apela a las reglas operativas de la imaginación trascendental, de manera de esquematizar los conceptos, de modo de dotarlos de tiempo que la mera lógica formal les sustrae. Entonces, el esquematismo de la imaginación continúa los decisivos procesos humanos de temporalización.

Es así como la audacia leibniziana de la apuesta a la armonía preestablecida se convierte en la prácticamente irrefutable filosofía del *como si* kantiana, en la que el recato más conservador de no atreverse a invadir la intimidad solipsista de la cosa en sí, conlleva la osadía más radical de sostener su arquitectónica móvil de la actitud del *como si*.

La virtualidad infinita de las operaciones imaginarias originarias de sustitución. Dualidad originaria, distancia del *hacer como si*, aceptar *como si*, proponer *como si* algo *x* fuera *y*.[29]

---

[28] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. "Transzendentale Elementarlehre", "Erster Teil Die transzendentale Asthetik", "2. Abschn., von der Zeit". *Cfr.* además, "Zweiter Teil", "Erste Abteilung", "Zweites Buch", "Transcendentale Doktrin der Urteilskraft", "Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe".

[29] M. N. Lapoujade, "Autour d'une poétique de l'espace et du temps". *Filosofía de la imaginación*; "Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant", *Relaciones*; "Imagen y temporalidad", *Relaciones*; "La revolución kantiana del sujeto", *Revista de la Universidad de Costa Rica*; "El misterio construido", *Revista de la Universidad de Costa Rica*.

La imaginación, función temporal por excelencia

Demos un paso adelante, regresando una vez más a la pregunta que nos mueve, para encontrar una de las posibles salidas a la antinomia.

¿Cómo ser temporalmente libre del determinismo del tiempo cósmico? ¿Cuál es la vía para liberarse de los ritmos eternos del mundo?

Más específicamente, ¿cuál es la función temporal que permite romper las cadenas espacio-temporales?

Esta especie tan peculiar, la especie humana, transgrede el determinismo al que en cuanto ser vivo lo rige y asume su libertad. En este punto es interesante subrayar un vínculo entre voluntad e imaginación. Es un tema sumamente complejo del que voy a mencionar este vínculo, porque es otra pieza en el tejido de nuestra reflexión.

Parafraseando a Aristóteles, afirmamos que la libertad no es *pasión*, sino *acción*. No es la quieta constatación de una cualidad, sino el impulso activo de su ejercicio.

La libertad se constata por sus efectos, en los actos que nacen de un libre arbitrio (¿postulado?). Sin embargo, la deliberación voluntaria introduce un factor determinante: el escenario imaginario anticipado del acto y la proyección imaginaria de las consecuencias.

Esto es, la libertad de la voluntad trabaja con la libertad de la imaginación protagonista central en el ejercicio práctico de su operación.

La imaginación determina en gran medida los actos voluntarios, porque prefigura, visualizándolos por anticipado, los resultados del libre arbitrio puesto en práctica.

Me refiero al hombre libre en sentido subjetivo, vivido, que no físico; véase el Sócrates del *Fedón*, o en otro orden, a modo de ejemplo, recordemos la novela de Jorge Semprún, *El largo viaje*.

Este hombre subjetivamente libre puede permitirse una imaginación pródiga. Convicción que curiosamente comparten Einstein y los alquimistas. Sin alcanzar la talla de Einstein, Bronowski, entre otros, ha defendido desde la epistemología este papel rector de la imaginación humana.[30]

La conquista más radical de la libertad, porque está menos condicionada, es menos coercitiva, tiene un nombre: transgresiones imaginarias.

---

[30] Jacob Bronowski, *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*.

Transgresiones imaginarias que en su origen fueron imaginarias, hoy son realidad. Para decirlo con William Blake: "Lo que hoy es evidente, una vez fue imaginario".[31] Así, los proyectos imaginarios de Leonardo o de Julio Verne hoy circulan por el mundo. Especialmente la revolución de nuestro tiempo, similar quizá a la de la rueda de otrora, es la creación de las realidades virtuales, espacios-tiempos de la informática que han acabado con las coordenadas espacio-tiempo mal llamadas "reales", pues éstas también son "reales".

El hombre ejerce, asimismo, su libertad imaginando mundos posibles, volviéndose ubicuo, creando ritmos y ucronías, como ya consigna el Corpus Hermeticum de Hermes Trimegisto, que prolonga sus raíces hasta la sabiduría del Egipto antiguo.

Entonces se crean utopías ucrónicas, tiempos futuros (Orwell), narraciones extraordinarias (Poe), ciencia ficción (Bradbury), pero también, tiempos de la novela (*Cien años de soledad*), o tiempos de poesía (Borges), o los magistrales infinitos tiempos de Proust (*À la recherche du temps perdu*), y, por qué no, tiempos de la ciencia a secas que se erige sobre ficciones. Más aún, puede trabajarse el campo de la noción matemática de "tiempo imaginario" que conduce a la desaparición de la distinción de tiempo y espacio.[32]

¿Puede pensarse en mayor esplendor imaginario que el de todos los esfuerzos por describir los orígenes de la humanidad, desde el Génesis, pasando por Rousseau y Kant, hasta todos quienes han teorizado sobre esos tiempos remotos?

¿Qué decir de las propuestas de los orígenes del tiempo mismo?

No son más que bellísimas escenografías imaginarias, tejidos de metáforas en que se prolongan las osadías imposibles de la racionalidad, en todas las culturas y todas las épocas, es decir, en la especie.

Conclusión

En este sentido, la imaginación es, como afirma Baudelaire, "la reina de las facultades", o, como piensa Novalis, que "el bien más grande reside en la imaginación".[33]

---

[31] William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, en *Antología bilingüe*, pp. 122-123.

[32] *Cfr.* Stephen Hawking, "El origen y el destino del universo", *Historia del tiempo*, pp. 178-179.

[33] *Cfr.* Charles Baudelaire, "Salon de 1859", "La reine des facultés", *Écrits sur l'art.* Novalis, *Aphorismen.*

El hombre no es sólo un eco. La imaginación precipita la transmutación del eco repetitivo en voz nueva. El hombre es creador, en cuanto imaginante. La música de las esferas deja resonancias en el espíritu. Todo está en movimiento, late, tiembla y se recrea en el espacio temporal de la intimidad.

En las vivencias radicales, en el matraz del espíritu se precipitan los cuatro elementos cósmicos en los infinitos reflejos de figuras repentinas, que suenan, se extravían, vuelan, queman y mojan; esplendor de colores en ritmos diversos, en instantes eternos, instantes intermitentes, instantes fugaces e inmóviles, instantes únicos e instantes paradojales.

Así, el espíritu segrega sus propios tiempos y sus ritmos, de él surge vaporoso ante nuestros ojos un tenue universo de voces, aromas y notas, con los que nos ofrece un acorde de alegría.

Claro que también sabemos de la tristeza, el dolor, la desarmonía, tiempos largos para el tedio, cortos para el placer, como reza el antiguo proverbio chino: "La noche parece corta en el placer, las vigilias parecen largas en la soledad".[34]

Todavía más; hay ciertos pocos seres humanos, ejemplares arquetípicos de la especie: el santo, el sabio, el artista, que son los transgresores absolutos. En cuanto al tiempo, implantan su sobrehumana supratemporalidad. El santo, el sabio, el artista, definen precisamente por la radicalidad de su transgresión. Transgresiones que, en términos temporales, los ubican más allá de la historia, de los tiempos lineales, pendulares, circulares.

En un instante cualitativamente único, dan un salto a la trascendencia, deteniendo el reloj del tiempo, fáusticamente, para avizorar el bien, la verdad, la belleza. Su visión es creadora, ella trae en sí misma lo visto. Lo visto en forma de belleza es un don supremo para la humanidad puesto en forma de arte.

En fin, la humanidad toda, en cada especie, en cada ser humano mínimo puede alcanzar el grado más alto en esta escala, y consiste en vivir la vida como obra de arte.[35]

---

[34] *Cfr.* Roger Darrobers, "Le temps", *Proverbes chinois*, p. 34.

[35] Daisetsu Teitaro Suzuky, "Conferencias sobre budismo Zen", en D. T. Suzuky y Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis*. En la p. 23 leemos: "No puede esperarse que seamos científicos, pero estamos constituidos de tal manera por

Entonces, a la filosofía occidental no le queda sino desandar el camino, deconstruir como Penélope el tejido de su historia: de la infinitud pasando por todos los números y figuras, regresar al cuadrado-4, luego al triángulo-3, después a la línea-2, para buscar denodadamente el punto-1. Ahí la vida misma en su protorrealidad se alcanza como arte. Es la meta más próxima, tan cercana que se vuelve invisible.

La rosa de Angelus Silesius, ¿por qué florece? La rosa florece sin un porqué.[36] Entonces la existencia se vuelve estética. Así, la reflexión se anonada y la palabra cede su lugar al silencio gozoso.

la naturaleza que todos podemos ser artistas —no por supuesto, artistas especializados, como pintores, escultores, músicos, poetas, etc., sino artistas de la vida. Esta profesión, 'artista de la vida', puede sonar a algo nuevo y muy raro, pero en realidad todos nacemos artistas de la vida y, sin saberlo, la mayoría de nosotros no logramos serlo y el resultado es que hacemos un desastre de nuestras vidas preguntando: ¿cuál es el sentido de la vida, no estamos frente a la nada absoluta?, ¿adónde vamos después de vivir setenta y ocho o noventa años?". [N. de la A.]

[36] *Cfr.* Premier Livre, 289, *Le pèlerin chérubinique*, p. 97. "Sans pourquoi. La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit".

Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana[1]

Lo que hoy es evidente, una vez fue imaginario.
William Blake, "Proverbs of Hell"

El propósito de esta conferencia se resume en la propuesta de una concepción del hombre en tanto *homo imaginans,* como base para una posible construcción de la identidad latinoamericana. *El recorrido* de la reflexión puede imaginarse como el arco que une los dos extremos de un compás abierto, en el que un pie se apoya en el origen de América, acerca del cual este texto constituye una relectura; y el otro pie está apoyado sobre una concepción filosófica que se proyecta hacia una posible filosofía para el porvenir.

El epígrafe de William Blake será el faro que ilumine el punto de partida de nuestra reflexión, hoy.

Las confortables coordenadas cartesianas espacio-tiempo, mostradas en dos ejes imaginarios en los cuales se presupone representar, reductivamente, la "realidad" espacio-temporal, han estallado en mil pedazos.

Primero, Kant las convierte en "formas puras a priori de la sensibilidad", lo cual significa: operaciones, dinamismo, funciones universales y necesarias de la mente, de la subjetividad por las cuales la especie humana ejerce las acciones de *espacializar* y *temporalizar* los datos sensoriales, esto es, las noticias, las impresiones que recibe de los fenómenos.[2]

Así concebidos, espacio-tiempo dejan de ser continentes exteriores donde caben los fenómenos, dejan de ser coordenadas geométricas, dejan de ser lugares ocupados por cuerpos que aparecen y

[1] 16 de noviembre de 2001.
[2] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft. Cfr.* Estética trascendental.

desaparecen, dejan de ser sustancias, dejan de ser esencias. En una palabra, en sentido fuerte, *dejan de ser*. Con la filosofía crítica de Kant, espacio-tiempo han nacido como procesos, como funciones, como el dinamismo de la sensibilidad humana por los cuales se ejercen las acciones, las que, abandonando el ya obsoleto lenguaje (que no la propuesta) de Kant, designó con los verbos: *espacializar y temporalizar*.

La trayectoria que va de Kant a la "realidad virtual" es vertiginosa y directa. En la filosofía de Kant ya están sentadas las bases. Hoy vivimos en múltiples espacio-tiempos virtuales, imaginarios convertidos en "realidad", esto es, vivimos en una realidad impregnada de imaginarios.

Sin embargo, esta "novedad" no es nueva; es tan vieja como la especie humana rondando el cosmos para sobrevivir.

> La especie humana ha visto tiempos cósmicos en sistemas planetarios, imaginados científicamente como ruedas giratorias, estrellas fijas, tierra central sedentaria, sol girando en la noria de los ciclos eternos.
>
> La especie humana ha visto otros tiempos cósmicos en bellos astrolabios. Ha visto tiempos en los movimientos de planetas tercamente traslaticios alrededor del Sol, en sus órbitas enseñadas como circulares o elípticas, cometas de movimientos caprichosos, estrellas velocísimas que la ilusión óptica imagina en serena quietud.
>
> La especie humana habita la Tierra. La habita como ilusoriamente quieta, firme y sólida masa pétrea de materia. Curiosa base imaginaria para evitar el vértigo de habitar una Tierra cuya solidez se disuelve en energía móvil, sutil, concentrada en infinitos grumos de energía, la diversidad infinita de formas de energía llamada "cuerpos".
>
> Todavía habita la Tierra en la ilusión ptolomeica de un Sol que sale y se pone, se levanta y se acuesta, que rige las estaciones, que a veces le toca la responsabilidad de determinar los calendarios, trabajo que comparte con la Luna según las culturas.[3]

[3] María Noel Lapoujade, "Tiempos cósmicos y transgresiones imaginarias", en M. N. Lapoujade, *Tiempos imaginarios, ritmos y ucronías*. En prensa.

En general, la diversidad de tiempos imaginarios se plasma en sus concomitantes espacios imaginarios.[4]

En particular, los ritmos cósmicos de los sistemas planetarios se vierten en imaginarios espacios inmóviles en los que se articulan las —no menos imaginarias— figuras de los astros.

En ese contexto se diseña el planeta Tierra, con sus lenguas de tierra bañadas en los mares.

En 1483, Macrobio propuso un mapa completamente imaginario, como no podía ser de otro modo. En esos tiempos la geografía, más allá del mundo conocido, era especulación en imágenes.

Con base en este estado de cosas, un genovés apasionado[5] y convencido por la imagen de la "Isla de la Tierra" ubicada al occidente de Europa, después de tocar tierra en 1492 creyó confirmar su sueño convertido en proyecto, asumido por la Corona española, y proclamó al mundo que había anclado sus naves en el extremo oriente de ese ente de ficción o error científico —lo que para el caso es lo mismo— denominado la "Isla de la Tierra".[6]

El año de 1492 no cambió cualitativamente la naturaleza de los mapas, sendas imágenes de las teorías respectivas. Ellos fungen como imágenes especulares de hipótesis imaginarias en las que se representan las transformaciones geográficas surgidas como consecuencia de los viajes.

La fascinación por *los viajes* desde el fondo de la prehistoria ha movido siempre a esta especie, migratoria por excelencia, llamada *humana*. La especie humana es itinerante; y pone en juego esta peculiaridad, ya sea por la necesidad de sobrevivencia, ya sea por la necesidad creada por la seducción que sobre ella ejerce la imaginación aventurera, el desafío del azar, la provocación de la conquista o las necesidades de la esclavitud.

---

[4] "La realidad virtual, en la cual ya hemos comenzado a vivir, así, casi sin darnos cuenta, se aproxima fagocitando los —prácticamente inexistentes— reductos de la 'realidad real'. Nuestra especie, en estos momentos está entrando de forma inexorable en su prehistoria." *Cfr.* M. N. Lapoujade, en *Espacios imaginarios*, p. 8.

[5] La figura de Cristóbal Colón está rodeada por un halo de misterio: ¿genovés, mallorquino, catalán? *Cfr.* Bartomeu Costa-Amic, *La mallorquinidad (catalanidad o hispanidad) de Colom.* [N. de la A.]

[6] Edmundo O'Gorman, *La invención de América. Cfr.* IV, "El *orbis terrarum* o Isla de la Tierra", pp. 64-68.

Entre los goznes de las incomprobables contingencias y las inocuas consecuencias, presumiblemente los vikingos tocaron estas tierras hacia fines del siglo X.

Cinco siglos después, Cristóbal Colón, guiado por la brújula de su imaginación teórica pretende enderezar sus naves al Asia. En tal sentido, el penetrante Goethe comenta con fuerza inapelable: "Colón antes de descubrir el nuevo mundo ya lo llevaba en su imaginación".[7]

Nuestro almirante, sin saberlo, traza varias rutas inéditas, en otros tantos viajes erróneos.

En la historia del mundo jamás el momento fugaz de anclar una nave tuvo tan lejanas e inconmensurables consecuencias.

En 1492, ese *Encuentro* erróneo señala el acto de *fecundación* más imponente de la historia humana hasta el presente.

Sin saberlo, una geografía poblada de culturas recibe, como un meteorito, todo un mundo, que cae en su seno, guiado por la brújula de la imaginación empecinada del almirante.

La imperturbable geografía se muestra de mayores dimensiones, con enormes ríos que sugieren vastos territorios, con seres y culturas desconocidas.

Lo extraño y lo maravilloso devienen categorías de lo real para las realidades de los dos mundos recíprocamente insólitos.

Se desencadenan los imaginarios en busca de explicaciones.

La ciencia de Occidente es tan imaginaria como los mitos de estas tierras.

Este *Encuentro* es un verdadero acto de fecundación: violento, cruel y vejatorio, pero fecundación al fin.

Como consecuencia, la extensión, la complejidad y la riqueza de los horizontes de la humanidad toda, esto es, de la especie humana, se expanden y se transmutan irreversiblemente.

Después de la fecundación comienza para el mundo un largo proceso de *gestación*.

Este pedazo de tierra gesta en su vientre, desde un punto de vista filosófico, denodados esfuerzos de comprensión. Entre los

[7] Johann Wolfgang Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, en *Obras completas*. *Cfr.* Conversación del viernes 16 de febrero de 1827, p. 1150.

europeos, la búsqueda de explicaciones científico-religiosas para apoyar las certidumbres imaginarias.

Entre sus pobladores originarios se apela a las imágenes mítico-religiosas explicativas de un universo viviente. En el universo prehispánico, en Mesoamérica, la Leyenda de los Soles da cuenta de la muerte de cuatro mundos, de cuatro soles, y el nacimiento de un quinto sol preñado de muerte. La mente de estos pueblos admite la muerte y el nacimiento cíclico de los mundos.[8]

El *Encuentro* fecundante determina el primer momento del largo proceso de gestación. La cartografía incipiente se debate entre la representación en imágenes de los *a priori* imaginarios y los *a posteriori* empíricos, incómodos e inclasificables.

La gestación de un Nuevo Mundo sigue su curso; llamaremos el segundo momento de esta gestación a los viajes de Américo Vespucio. Más allá de sus fracasos, en 1504 las teorías ceden un lugar a un cuarto continente. Finalmente, en un tercer momento, la gestación culmina con el viaje de Sebastián Elcano, relevo de Magallanes a su muerte, quien logra, sin pretenderlo, la irrefutable prueba fáctica de la forma de la Tierra. En 1520, con Elcano, se trata de la redondez recorrida de la Tierra y de la comprobación del cuarto continente.

Cuando la gestación posterior al *Encuentro* es asumida por los poderes políticos que los navegantes representan, adviene *el parto, nace el Nuevo Mundo* y se llama *América*.

Los diferentes nombres del Nuevo Mundo indican concepciones diversas. La pluralidad viene ya en su nombre.

Arturo Ardao, en su *España en el origen del nombre América Latina*, estudia con detenimiento este tema fundamental, que resume así:

> El término "Hispanoamérica" y su derivado, "hispanoamericano", eran ya de uso antes de la emancipación, siguiéronlo siendo después... El término "América Latina" y su derivado "latinoamericano" de alcance más amplio que aquellos, se ha visto que tuvieron su

[8] M .N. Lapoujade, "Interprétation mythique des forces destructrices de la nature au Mexique". En prensa. Ponencia presentada en el Colloque International Environnement 2000, risques climatiques et hantises millénaristes, organizado por el Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'imaginaire et la rationalité. Francia, 2000.

> origen en la década del 50 del siglo XIX. Ahora, el intermediario término de "Iberoamérica" y su derivado "iberoamericano", llevados a primer plano en la península en la década del 80 [...] Aplicado al estricto ámbito europeo, el término "iberismo" [...] [designa] no ya la comunidad histórica de España y Portugal, sino el necesario restablecimiento de su unidad política.[9]

Los nombres no son azarosos ni superficiales y, en particular, el nombre América Latina o Latinoamérica es portador de la autoafirmación de los pueblos y de las culturas no sajonas.

El nombre implica asumir las raíces, los orígenes, la historia y el presente como médula de su identidad. Los nombres son importantes no sólo por su significación, sino además por las imágenes que se asocian a ellos. Los imaginarios que un nombre despierta son señales de las valoraciones implícitas. Los nombres provocan resonancias y, en este caso, resonancias del anhelo actual de autonomía respecto de la otra América.

La gestación y el parto del Nuevo Mundo

A nivel imaginario, en la filosofía europea se derrumba definitivamente la imagen medieval del mundo, aquella que Martin Buber describe como la imagen de "una cruz cuyo madero vertical es el espacio finito entre cielo e infierno, que nos lleva derechamente a través del corazón humano, y cuyo travesaño es el tiempo finito desde la creación hasta el día del juicio; su centro, la muerte de Cristo, coincide, cubriéndolo y redimiéndolo con el centro del espacio, el corazón del pobre pecador".[10]

Esa imagen se sustituye por las imágenes renacentistas, las cuales muestran un universo infinito, donde ya no hay un centro, porque el centro está en todas partes, es decir, cualquier punto de una esfera infinita puede fungir como centro. Ergo, el hombre, protegido en el puesto central, se vuelve un ser excéntrico, con todas las consecuencias antropológicas y filosóficas de aquí inferidas.[11]

---

[9] Arturo Ardao, *España en el origen del nombre América Latina. Cfr.* pp. 94-95.

[10] Martin Buber, *¿Qué es el hombre?,* p. 28.

[11] Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito.*

La imaginación prehispánica despliega sus cosmovisiones en imágenes pétreas (ejemplo, el calendario azteca), construcciones, estelas, esculturas, joyas, bajorrelieves y, en ocasiones, en escritura y en códices. En fin, los imaginarios prehispánicos exhiben un exuberante mundo de formas significativas, imágenes, signos y símbolos expresivos de su concepción del mundo. En este intervalo histórico, que va del *Encuentro* al *Nacimiento*, los imaginarios de América se multiplican en una inabarcable multiplicidad multicolor.

Un signo del proceso fecundador del *Encuentro* es la metamorfosis de los imaginarios en su contacto. Inicialmente se trata de imaginarios incomunicados. Reina el desconcierto de los imaginarios europeos y americanos, absolutamente extraños. Este aislamiento inicial respectivo de los mundos prehispánico y europeo a nivel de los imaginarios, se va subsanando de diversas maneras. Thomas Cummins, en un estudio sobre el tema en el cual compara los efectos del *Encuentro* a nivel de las imágenes aztecas e incas, afirma: "Es difícil calibrar el impacto de los sistemas de representación nativos en la cultura colonial latinoamericana. Es igualmente difícil calibrar cuál fue el impacto real que el sistema europeo de representación tuvo en las culturas nativas".

Más adelante, Cummins agrega:

> La respuesta, en parte, reside en el siglo XVI cuando los españoles se encontraron por primera vez con las dos culturas dominantes del Nuevo Mundo, la Azteca y la Inca, y la diferente reacción española a las manifestaciones físicas de las form as conceptuales del conocimiento nativo, los sistemas artísticos de cada cultura. Es aquí donde los conceptos de representación peruanos y mexicanos entraron en la conformación de la representación colonial pero de maneras muy distintas.[12]

En este caso, se trata de la absorción europea del imaginario americano, la traducción del léxico de imágenes prehispánico al léxico

[12] "La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca", en E. Urbano (comp.), *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra.*

europeo. Piénsese, por ejemplo, en la incorporación de imágenes del Sol y de la Luna en las fachadas de las iglesias coloniales, junto con las imágenes de los santos, los apóstoles, como manera de atraer al americano a una fe que se vuelve más familiar incorporando aspectos de su propio imaginario.

A nivel empírico se inician las etapas históricas de la Conquista y de la Colonización.

Al americano le llega un mundo, un meteórico mundo le aplasta exteriormente, le trastoca y le hiere, si bien entre las culturas prehispánicas había también algunas que se erigían como conquistadoras, apropiándose, comerciando, ejecutando o esclavizando otros pueblos americanos.

Amos y esclavos, alternativamente en sus propios mundos, el europeo y el americano encarnan esa figura histórica, ahora, de manera unilateral. El americano padece la dominación militar por la fuerza opresiva, y la conversión religiosa por la fe compasiva.

La historia de la Colonia es la descripción de la esclavitud de América. El haz de las historias particulares confluye en una macrohistoria de dependencia continental.

Sin embargo, gracias a esta terrible promiscuidad histórica la especie humana se vuelve más rica, más heterogénea, sus culturas se prodigan en simbiosis y sincretismos nuevos. El crecimiento histórico de América determina un mosaico diverso que puede llamarse Euro-América.

A nivel de la antropología, en ese momento de la historia el europeo lleva hasta el paroxismo la que puede designarse: "concepción occidental del hombre".[13]

En general, esta concepción describe la modalidad de relacionarse con la naturaleza y con lo real desde una dicotomía radical: el hombre *ante* la naturaleza.

Con base en esto, las actividades humanas de *aprehensión*, en sentido literal, con el fin de la sobrevivencia, devienen las acciones de *apropiación* en sentido social, que se prolongan en el papel

[13] Al respecto, puede consultarse Daisetsu Teitaro Suzuki, "Conferencias sobre Budismo zen, Oriente y Occidente", en *Budismo zen y psicoanálisis,* por D. T. Suzuki y Erich Fromm. *Cfr.* pp. 9 y ss.

del hombre, como conquistador de tierras, colonizador ávido, codicioso comerciante y dominador del hombre. Al mismo tiempo, esta ambición significa la condena al exilio. El feroz conquistador arrastra el desgarramiento del exiliado.

A nivel filosófico, en nombre de la justicia y la religión se desata la polémica entre fray Bartolomé de las Casas y el doctor Juan Ginés de Sepúlveda, la cual, a su vez, ha sido muy debatida. Si emplazamos la polémica, reductivamente, en el suelo de una imaginaria representación teatral, se convierte en el enfrentamiento de dos personajes: un fraile y un doctor. Si la traducimos al lenguaje de la filosofía, se trata de la tradicional polémica de teología versus filosofía, fe versus razón, que tantas acusaciones, prisiones y hogueras costó al Renacimiento europeo.[14]

En este contexto, nuestra reflexión toma como base la histórica polémica Sepúlveda-Las Casas. La agria disputa filosófica tiene alcances sociales radicales.

Sepúlveda, desde la ortodoxia aristotélica, el derecho natural y el divino, arma una argumentación a favor de la Conquista y del sometimiento absoluto del autóctono, cuando en su *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* sostiene:

> Hay otras causas de justa guerra menos claras y menos frecuentes, pero no por eso menos justas ni menos fundadas en el derecho natural y divino; y una de ellas es el someter con las armas, si por otro camino no es posible, a aquellos que por su condición natu-

[14] A modo de un rápido bosquejo, considérese la polémica de Abelardo, sustentando una cortante dialéctica racional contra San Bernardo, el teólogo del amor, cuyas metáforas de la abeja y la miel le valieron el pseudónimo del "Dr. Melífluo". Sin embargo, su "dulzura teológica" no le impide refutar la filosofía de Abelardo y perseguir al mismo Abelardo; condena cuyo peso inapelable cae sobre el dialéctico trovador, desde el enorme poder político carismático de San Bernardo en el apasionante siglo XII. En el mismo siglo, recuérdense las "riesgosas dificultades" sufridas por la mística, científica, artista y visionaria Hildegarda de Bingen, quien fue apoyada por una carta de San Bernardo y socorrida por Guillermo "Barba Roja". Piénsese en Nicolás de Cusa, en las tesis condenadas de Meister Eckhart, en la hoguera de Giordano Bruno, en la prisión perpetua de Galileo, cuyo ejemplo llevó a Descartes a ocultar de por vida su *Tratado del mundo,* en el cual sostenía tesis afines con las del "peligroso" Galileo. [N. de la A.]

> ral deben obedecer a otros y rehúsan su imperio. Los filósofos más grandes declaran que esta guerra es justa por ley de naturaleza.[15]

Acorralado por las críticas humanistas de Bartolomé de las Casas, Sepúlveda introduce un giro barroco de no más de un párrafo en su argumentación cuando sostiene que defender la Conquista no significa justificar los atropellos cometidos por sus ejecutores.

> [...] si son verdaderas ciertas relaciones de la conquista de Nueva España que hace poco he leído; ni nosotros disputamos aquí de la moderación ni de la crueldad de los soldados y de los capitanes, sino de la naturaleza de esta guerra referida al justo príncipe de las Españas y a sus justos ministros; y de tal guerra digo que puede hacerse recta, justa y piadosamente y con alguna utilidad de la gente vencedora y mucho mayor todavía de los bárbaros vencidos. Porque tal es su naturaleza, que con poco trabajo y con muerte de pocos pueden ser vencidos y obligados a rendirse.[16]

En 1502 llega a América Bartolomé de las Casas y en 1513 se siente transformado por una voz que cambia el curso de su existencia. El benevolente y justo español, en un día extraordinario, poseído por una "santa furia", despliega el torbellino de su misión en disputas, arbitrios, predicaciones, amonestaciones, reprimendas. Nada ni nadie pudo detener la fuerza avasallante de ese espíritu de justicia en un tiempo de opresión. Su grito de denuncia y dolor se escucha en sus palabras cuando declara:

> La causa porque han muerto y destruido tantas y tales y tan infinito número de ánimas los cristianos, ha sido solamente por tener por su fin último el oro, y henchirse de riquezas en muy breves días, y subir a estados muy altos y sin proporción de sus personas, conviene a saber, por la insaciable codicia y ambición que han tenido, que ha sido mayor que en el mundo ser pudo, por ser aquellas tie-

---

15 *Cfr.* Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios,* p. 81.

16 *Ibidem*, p. 99.

> rras tan felices y tan ricas, y las gentes tan humildes, tan pacientes y tan fáciles a sujetarlas, a las cuales no han tenido más respeto, ni de ellas han hecho más cuenta ni estima ...no digo que de bestias, porque pluguiera a Dios que como a bestias las hubieran tratado y estimado; pero como y menos que estiércol de las plazas.[17]

He ahí que la defensa filosófica del "partido de la fe" es asumida por un fraile peculiar: un luchador arrojado, un defensor de los derechos del indio, un humanista cabal.

Fray Bartolomé de las Casas, desde un profundo amor cristiano, basado en su fe inconmovible y en un humanismo acendrado, esgrime su discurso contra la esclavitud en aras del respeto a la libertad, lanza su llamado a la tolerancia, proclama la igualdad y la fraternidad entre los hombres. En la segunda mitad del siglo XVI, De las Casas, desde su religión y para ella, se anticipa dos siglos en su concepción del hombre y de los que se reconocerán como "derechos humanos", al ideario laico de la Revolución francesa de 1789, concentrado en su lema: "libertad, igualdad, fraternidad", ideal lejano aún a la *in*-humanidad de nuestro siglo XXI.[18]

Un humanista francés, Michel de Montaigne, prácticamente contemporáneo de De las Casas y de Sepúlveda, desde su distante geografía, en sintonía con su tiempo, se compromete radicalmente

---

[17] Fray Bartolomé de las Casas, *Doctrina. Cfr. Brevísima relación de la destrucción de las Indias Occidentales*, I, Introducción, p. 8.

[18] A partir de esta polémica, la filosofía latinoamericana sigue su curso, rico en aportaciones, cercano al de las grandes corrientes de la filosofía occidental. Así, por ejemplo, en torno de 1850, en general, la filosofía académica asume el racionalismo, como afirma Arturo Ardao: "Durante la Colonia, bajo el imperio del catolicismo hispano y de la escolástica, sólo conoció Latinoamérica el racionalismo religioso bajo la forma de gérmenes o atisbos contenidos en las luchas internas de tendencias dentro de la Iglesia. La Revolución, con su filosofismo iluminista, trajo en todas partes la hegemonía de un catolicismo liberal que se abre a la idea de tolerancia y proclama las libertades de conciencia y de cultos. Da lugar aun a reacciones anticlericales... Pero es recién cuando el romanticismo que el racionalismo propiamente dicho se hace presente. Dominó la generación romántica la preocupación por alcanzar la emancipación espiritual o mental, como complemento de la política." Arturo Ardao, *Racionalismo y liberalismo en el Uruguay*, p. 83. La filosofía en México sigue un abanico muy amplio de corrientes filosóficas, desde la Colonia hasta hoy. Entre la compleja constelación de pensadores sobresalen Samuel Ramos, José Vasconcelos y la figura crucial de Leopoldo Zea como el despertar de la conciencia lúcida de la filosofía latinoamericana en general. [N. de la A.]

en la compleja discusión filosófico-social imperante. Su reflexión se centra en torno del canibalismo en el Nuevo Mundo; sin embargo, sus alcances tocan al tema tan candente hoy de la diversidad y las diferencias; y defiende el respeto y la tolerancia radicales. El asunto del canibalismo llega a oídos de los europeos, levantando censuras, diatribas y polémicas. Montaigne, con la lucidez que lo caracteriza, asume una postura de sabia ecuanimidad, redundante en una crítica acerba a la intolerancia y la soberbia reinantes en Europa. Su argumentación se funda en ubicar el hecho contingente del canibalismo en el contexto de la historia, con el fin de situar el acontecimiento singular en el devenir de la especie humana universal. En tal sentido, sostiene:

> Ahora bien, encuentro que no hay nada de bárbaro o de salvaje en esa nación, según lo que me han contado, sino que cada uno llama barbarie lo que no es su costumbre; como en realidad, parece que no tenemos otra mira de la verdad y de la razón que el ejemplo y la idea de las opiniones y usos del país donde estamos.

Y agrega:

> No estoy decepcionado que notemos el horror de la barbarie que existe en tal acción, sino que, juzgando las culpas de ellos, seamos tan ciegos para las nuestras. Pienso que existe más barbarie en comer un hombre vivo que en comerlo muerto; en despedazarlo por tormentos y molestias en su cuerpo aún lleno de sentimientos,... en hacerlo morder y morir por los perros y los puercos (como lo hemos no solamente leído, sino que está fresco en nuestra memoria, y no con enemigos antiguos, sino entre vecinos y conciudadanos; y lo que es peor, bajo pretexto de piedad y de religión).[19]

[19] Michel de Montaigne, *Essais,* Livre I. *Cfr.* "Des Cannibales", Chap. XXXI. "Or je trouve...qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce que n'est pas de son usage; comme de vray, il semble que nous n'avons autre mire de la verité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du païs où nous sommes". Y agrega: "Je ne suis pas marry que nous remerquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action, mais ouy bien dequoy, jugeans bien de leurs fautes, nous soyons si aveuglez aux nostres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un

Si llevamos aun más lejos esta reflexión, es preciso concluir que tampoco todos los pueblos prehispánicos vivían una vida tan bucólica como la descrita por De las Casas.[20]

La fecundación, gestación y nacimiento de nuestro Nuevo Mundo no es sino un ejemplo, un caso histórico entre todas las historias de los pueblos en las cuales la diversidad de las formas de la violencia, la guerra y la crueldad están presentes.

No hay noticia de cultura ni pueblo ni época en los que haya estado ausente alguna forma de violencia y sometimiento.

Kant sostiene que a esta especie le es inherente un antagonismo que él llama la "insociable-sociabilidad". Continúa Kant: "El hombre es un *animal* que, cuando vive entre sus congéneres, *necesita de un señor*".[21]

Cerca de, pero no con, Kant concluyó que de la historia se puede inferir la presencia diversa pero constante del antagonismo y la dominación en todas las culturas de todos los tiempos.

Por consiguiente, sostengo que la violencia, la guerra y la crueldad han caracterizado a esta desdichada especie mal autollamada *humana*.

Sin embargo, esta especie es imaginante, y al *homo imaginans*,[22] al que debemos los más diversos imaginarios culturales del pasado, le corresponde, en el presente, el heroico desafío de proponer un futuro posible para la humanidad. Una humanidad futura de cara a la vida y no hacia la muerte y la destrucción.

---

homme vivant qu'a le manger mort, à deschirer par tourments et par geénes un corps encore plein de sentiment,…le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux, (comme nous l'avons non seulement leu, mais veu de fresche memoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous pretexte de pieté et de religion". Pp. 254 y 258, respectivamente. [N. de la A.]

[20] Tómese como ejemplo la "guerra florida" de los aztecas, por la cual, en aras de la religión conquistaban otros pueblos de la región, los sometían, les imponían fuertes tributos, tomaban esclavos y, de entre ellos, elegían sus víctimas propiciatorias, llevándolos al sacrificio sagrado. Las prácticas de arrancar el corazón de los elegidos para alimentar con sangre la vida del sol, tanto como las de desollar vivas a las víctimas, para cubrirse con su piel caliente, se llevaba a cabo con la convicción inamovible de la religión. [N. de la A.]

[21] I. Kant, *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* (1784), en *Filosofía de la historia. Cfr.* Cuarto Principio, p. 46, y Sexto Principio, p. 50, respectivamente.

[22] M. N. Lapoujade, *idem.*

Llegados a este momento, es preciso abrir el otro extremo del compás a partir del cual esbozamos una propuesta, sobre la base de esta premisa inicial que extraemos de nuestra *filosofía de la imaginación*.

*

El hombre deviene humano cuando imagina.[23]

En este terreno hay mucho por hacer, hasta la propia humanidad está todavía por construirse como tal. Novalis sostiene: "El hombre no está destinado únicamente a la ciencia: el hombre debe ser hombre; está destinado a la humanidad".[24]

Es decir, la humanidad es un destino por alcanzar y no un punto de partida dado. Nosotros hoy, en América Latina, no somos una excepción, pertenecemos a la especie. Nos toca la difícil responsabilidad de buscar, de construir, con respeto de las infinitas diferencias, de las diversidades de todo orden que caracterizan a nuestro continente,[25] nuestra contribución a la unidad plural de la futura humanidad, la que conviva sin necesidad de "un señor".

En tal sentido, es preciso partir de una concepción de la especie humana. Esto es, una especie biológica, con lo que ello implica de universalidad. No se trata de regresar a la *noción moderna* de universalidad como el concepto de hombre entendido como una abstracción indeterminada de máxima extensión. Se trata de la especie biológica llamada humana, con una serie de determinaciones, entre las cuales, una clave es la función humana de imaginar. Ella pertenece a los rasgos de la especie. Sin embargo, a lo largo de la historia, esta fuerza de configurar, de plasmar pensamientos en imágenes, de crear signos, símbolos, mitos, alegorías, etcétera, se ha vertido en la diversidad de las culturas, de las maneras más peculiares. Más aun, cada individuo tiene la capacidad irrepetible, diversa, de ejercer esta fuerza mental, esta función subjetiva de una manera absolutamente única, que le es propia, como su rostro. No

[23] *Cfr.* M. N. Lapoujade, Cap. 3, V, *Filosofía de la imaginación*, p. 193.
[24] Novalis, *Los cuadernos de Freiberg* (1798-1799), en *Fragmentos. Cfr.* p. 72.
[25] Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje.*

hay dos rostros idénticos, no hay dos individuos idénticos, tampoco hay dos imaginaciones idénticas. Cada individuo de la especie tiene su ecuación personal.

Este es el extremo de la diversidad infinita, de los infinitos puntos humanos en el cosmos.

En nuestro tiempo, nuestra especie siembra la desolación.

Es una especie muy peculiar, pues la fuerza de su imaginación puede dirigirse no a la construcción, sino a la destrucción, a la muerte. Esta es una de las patologías de la especie; es la peste de nuestro tiempo.

En ese proceso de destrucción inexorable, pergeñado por una imaginación entrópica, el hombre en nuestros tiempos parece estar haciendo los mayores esfuerzos para lograr invertir la maravilla del pensamiento griego y para convertir el *cosmos* en *caos*.

La *filosofía posmoderna*, pienso, no es sino el testimonio teórico de este estado de cosas.

Debemos precisar que el respeto a las diferencias y las diversidades no significa sostener una visión posmoderna del hombre.

No aceptamos ni la universalidad vacía de la modernidad ni tampoco esa triste figura del hombre posmoderno descompuesto en singularidades, fragmentos resultantes del estallido cultural de esa universalidad pulverizada, partículas azarosas, contingentes, sueltas, sin figura ni sentido, vagando en el cosmos, empujadas por el viento.

> ¿Qué hacer ante la diáspora teórica de la posmodernidad?
> La tarea fundamental para la filosofía hoy, pienso, es la de "recoger los pedazos", hilvanar los jirones y volver a armar el mundo y la cultura. Recuperar nuevas alternativas de universalidad, una universalidad dinámica, proteica, abierta y plural.[26]

A pesar de todo, el *homo imaginans* vive en sociedades, construye culturas y se construye a sí mismo en esas culturas.

---

[26] M. N. Lapoujade, "Imagen y temporalidad", *Relaciones*, pp. 14-15, publicado además en *Mayéutica*. *Cfr.* p. 15.

La construcción hacia la vida, el ser-para-la-vida es la salud de la especie.
Hablemos de salud, no de enfermedad; de profilaxis, no de cura.
¿Qué entendemos por homo imaginans?

Entendemos esa especie cuya libertad creadora, constructiva, se despierta, se fecunda, se despliega, se expande con la chispa incandescente de la imaginación.

Entonces, la pregunta previa es: *¿Qué entendemos por imaginación?*
En un sentido básico, por *imaginación* entendemos:

> [...] una función psíquica compleja, dinámica, estructural (en el sentido de: dotada de organicidad en sus operaciones), cuyo trabajo consistente en producir —en sentido amplio— imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura, una forma procesal perteneciente a un individuo social. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos.
>
> La imaginación actúa en diversos niveles y contextos. En la vida de vigilia participa en preceptos, recuerdos, conceptos, lenguaje..., en el ensueño, en el sueño, en la creación artística o en la invención científica; en las creencias colectivas, en los mitos, en los proyectos utópicos. En rigor, "*no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos*".[27]

La actividad originaria, primaria, de la imaginación consiste en producir *imágenes*.

Si lo proponemos en una analogía, afirmamos: así como la glándula lacrimal segrega lágrimas, la imaginación segrega imágenes.

---

[27] M. N. Lapoujade, Introducción, *Filosofía de la imaginación*, pp. 21-22.

Más fácil aun, incluso trivial: la memoria, recuerda; la razón, razona; la imaginación, imagina.

Si damos ahora un salto acrobático desde la mayor simplicidad hasta el extremo de la máxima complejidad, constatamos que la tesis perogrullesca "la imaginación imagina" adquiere un espesor, un calado muy hondo, pues significa sostener que toda imagen, de cualquier orden y modalidad que podamos detectar en el mundo contemporáneo, desde las imágenes oníricas, poéticas, religiosas, científicas, artísticas, hasta las delirantes, o las de los cuentos de hadas o necrofílicas, televisivas, y aun virtuales, resultan ser el estallido concreto, la energía objetivada, las condensaciones diversas de la fuerza originaria de la imaginación. Entonces, lo obvio se vuelve radical.

¿Qué entendemos por imagen en sentido básico?

"Por imagen entiendo, en el presente contexto, representaciones configurativas de objetos, sean éstos formales, materiales, conceptuales, ideales o lingüísticos. Estén esos objetos presentes o ausentes, sean 'reales', ficticios o utópicos; en fin, existentes o inexistentes."[28]

Es importante establecer una distinción entre imaginación y fantasía. La imaginación todavía trabaja con respecto a una realidad dada, que caleidoscópicamente reordena, re-estructura, re-crea. La imaginación propone *la alteración* de lo real.

La fantasía propone otra realidad, un mundo fantástico, donde los objetos están sujetos a sus propias reglas de juego, las normas de su realidad. La fantasía ofrece una *alteridad*.[29]

Esta distinción inofensiva para discernir, por ejemplo, formas de arte, se transmuta en una cuestión radical cuando se trata del universo mítico, de los sistemas físicos, de las geometrías o de la invención del Nuevo Mundo.

La propuesta de relectura que realizamos en la primera parte de esta exposición permite afirmar que la imagen del Nuevo Mundo y

---

[28] M. N. Lapoujade, "Imagen y temporalidad", p. 1. *Cfr.* las obras de Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images,* Presses Universitaires de France, París, 1997. Del mismo autor: *La vie des images,* Presses Universitaires de Strasbourg, France, 1995. Entre otras obras del mismo: *L'homme à l'âge de la televisión,* Presses Universitaires de France, París, 2000.

[29] M. N. Lapoujade, Cap. 2, III, *Filosofía de la imaginación,* pp. 135 y ss.

su nombre, América, remiten a varios universos imaginarios científicos, de modo que pueden ubicarse en el contexto de los trabajos metódicos de la imaginación con miras a la comprensión de lo real.

En este sentido, puede afirmarse que la imaginación es un desafío del hombre a la realidad.

Con respecto a la constitución de su propia subjetividad, la imaginación, en cuanto energía constructora de la identidad de la mente a la vez individual, social y de la especie, es una fuerza que pone los límites en el seno del yo, para transgredirlos en un movimiento infinito.

En tal sentido, Gregorio Recondo, en su obra —por otra parte, imprescindible— cuyo título es *Identidad, integración y creación cultural en América Latina. El desafío del Mercosur,* incluye una referencia a mi concepción del hombre, en la que acentúa el momento del trabajo de la imaginación, consistente en poner límites, pero prescinde, no obstante, del aspecto que yo incluyo como complementario, inherente y específico de las actividades de la imaginación, las cuales se manifiestan en su calidad de energía transgresora de todo límite.[30]

Explicado en síntesis, yo sé que soy yo, en la totalidad de mi singularidad, esto es, me identifico conmigo misma. Este proceso es universal, vale para todo sujeto posible en cualquier circunstancia posible, tal como 2=2 tiene un valor universal, se sepan o se ignoren las matemáticas. De igual forma, el yo se identifica consigo mismo, es decir, yo=yo. Esto implica una acción de identificar y de identificar-se, esto es, de recortarse de todo lo que no es yo, más aun, de ponerse límites, de con-figurarse, de establecer figurativamente sus fronteras, de imaginarse yo.

En ese mismo acto, el yo ha saltado por sobre sus propios límites para encontrarse con otros límites, los del no-yo, que puede ser, el otro. Entonces, ha transgredido su autolimitación en el mismo acto de erigirla. En este proceso recibe la imagen perceptiva del otro, la

[30] M. N. Lapoujade, Cap. 3, I, De la Imaginación psicológica a la trascendental, *Filosofía de la imaginación,* pp. 152 y ss. *Cfr.* la obra imprescindible para la reflexión sobre América Latina que con exhaustiva minuciosidad emprende Gregorio Recondo, titulada: *Identidad, integración y creación cultural en América Latina. El desafío del Mercosur,* Ediciones UNESCO/Editorial de Belgrano, Argentina, 1997, p. 101.

cual desencadena un denodado trabajo de imaginar al otro, para conocerlo, para "saber a qué atenerse"; pero, además, para autoafirmarse a través del espejo del otro.

Vayamos rápidamente al primer extremo del compás; imagínense ustedes ahora el horror de Sepúlveda al tener que autoafirmarse a través de la imagen del indio, a quien veía con desprecio, como un mono, un ser irracional y bárbaro.[31]

Su imagen del otro debe ser transgredida, pero ahora como guía para su sometimiento real.

Esa insoportable imagen del otro no puede permitirse como espejo.

Sin embargo, Sepúlveda no es sino un triste ejemplo, porque la imaginación, como no podía ser de otro modo, fue una fuerza mental humana primordial, y sus imágenes, claves imprescindibles para aproximarse a una comprensión de este complejo proceso histórico. En este sentido, me permito una cita de José Lezama Lima que suscribo totalmente: "En América, en los primeros años de la conquista, la imaginación no fue 'la loca de la casa', sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación".[32]

En cuanto a ese lento proceso intercultural a nivel de las imágenes, comienzan a aparecer imágenes complejas con base en la coexistencia de imaginarios diferentes, por ejemplo, la iglesia de Tonanzintla en Puebla. Es ella un ejemplo de síntesis de imágenes en que aparecen ángeles emplumados, profusión de flores polícromas y bandejas con frutas exuberantes. En calendarios tradicionales mexicanos se muestran imágenes de indígenas, con su tez y su atuendo, pero con rasgos faciales europeos. Además, se encuentran simbiosis, amalgamas, fusiones de imágenes, etcétera.

Todo lo cual reitera nuestra tesis del papel eminentemente fecundante de los encuentros interculturales, por cruentos que hayan podido ser.

---

[31] *Cfr.* J. Ginés de Sepúlveda, *op. cit.*, p. 109. "El tener casas y algún modo racional de vivir... sólo sirve para probar que no son osos, ni monos, y que no carecen totalmente de razón".

[32] "Imagen de América Latina", en C. Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura,* p. 464.

En tal sentido, volvemos a un bello pasaje de José Lezama Lima, en el que afirma:

> Lo que hemos llamado la era americana de la imagen tiene como sus mejores signos de expresión los nuevos sentidos del cronista de Indias, el señorío barroco, la rebelión del romanticismo. Ahí la imagen actúa como un *quantos* que se convierte en un *quale* por el hallazgo de un centro y la proporcionada distribución de la energía. El destierro y el cautiverio están en la misma raíz de esas imágenes. El cronista de Indias trae sus imágenes ya hechas y el nuevo paisaje se las resquebraja. El señor barroco comienza su retorcimiento y rebrillos anclado en los fabularios y los mitos grecolatinos, pero muy pronto la incorporación de los elementos fitomorfos y zoomorfos que están en su acecho, lagartos, colibríes, coyotes, ombú, ceiba, ...crean nuevos fabularios que le otorgan una nueva gravitación a su obra.[33]

Si regresamos desde ese extremo del compás a la actualidad, es preciso continuar, en extensión y profundidad, este complejo movimiento histórico de *integración creadora*.

El *Encuentro* de Europa con América no es una mera violación; es un encuentro fecundante, la simbiosis de todas las ricas energías de la historia asiático-europea, vertidas en las energías de nuestras culturas. En tal sentido, hago propia la afirmación de Víctor Massuh, recogida en la obra de Recondo: "Ni la idolatría de lo ajeno, ni su rechazo resentido: he ahí las dos trampas de la frustración americana".

Citando ahora a Gregorio Recondo: "Esa filosofía integradora [se refiere a Ricardo Rojas, a quien cita en lo que sigue] 'no rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano: lo supera'".[34]

La especie humana, considerada en cuanto imaginante, ofrece un suelo propicio para hacer germinar filosofías y actitudes recuperadoras del rico pasado en imaginarios de Europa y América; en pintura, por ejemplo, es el caso del muralismo mexicano de Diego Rivera o de David Alfaro Siqueiros, entre otros más.

---

[33] J. Lezama Lima, *ibidem*, p. 467.
[34] G. Recondo, cap. 2, *op. cit.*, p. 94.

Como bien dice Fernando Aínsa:

> El rico circuito entablado entre ambos —imaginario y realidad— es parte del motor de la historia americana, hecha no sólo de los sueños no cumplidos, sino de la esperanza objetivada y arrebatada con energía a un espacio no siempre tan generoso y paradisíaco como se creyó en un principio y a un tiempo histórico no siempre dispuesto a darle legitimidad a los productos de la imaginación.[35]

A nivel del imaginario pictórico, pienso en la obra del uruguayo Joaquín Torres García, el fundador del "constructivismo universal", precisamente porque reúne los niveles científico-artístico, filosófico-ocultista, racional-simbólico, geométrico-vital, prehispánico-europeo, puede considerarse como un paradigma puesto en imágenes, de la concepción filosófica que proponemos como una vía para no dejar perder nada de nuestra rica complejidad americana.

Esa misma especie, con esa potente capacidad de imaginar, puede todavía intentar una reacción vital, una reacción hacia la vida, hacia la construcción, hacia el futuro.

Esto es posible en la medida en que tomemos como eje de nuestra antropología la concepción de un *homo imaginans,* porque la imaginación humana es una avasallante fuerza transgresora por excelencia. Una fuerza que no se arredra ante ningún límite, antes bien, lo niega, lo rechaza, y propone una alternativa que extrae de sí, de esa chispa inextinguible de la que brotan imágenes con las que el hombre se trasciende a sí mismo, en la santidad, la heroicidad, la verdad y el arte. Así, trasciende lo inmediato para proponer nuevas realidades.

El hombre concebido como imaginante es libre y, precisamente por ello, puede proponer diversos mundos de libertad.

Es un hombre de pie, con su mirada en un horizonte de posibles. Puede aun inventarse un futuro, puede imaginarse vivo y, quizá, llegar a crear otra constelación de imágenes como el montaje de una nueva utopía, porque no olvidemos que la utopía es un dinamo de todo presente, es un núcleo de energía que impulsa hacia el porvenir.

---

[35] Cap. III, *La reconstrucción de la utopía,* p. 108.

No olvidemos nuestro epígrafe inicial: "Lo que hoy es evidente, antes, una vez, fue imaginario". Si nos desplazamos vertiginosamente con el vehículo temporal de la imaginación humana, y si el antes lo convertimos en hoy, entonces podemos concluir, parafraseando a Blake, que *lo que hoy es imaginario, mañana será evidente.*

De la perversión a la violencia natural[1]

El hombre envuelve en torno de sí mismo su propia red.
Aquel cuyo rostro no irradie luz, jamás será una estrella.
William Blake, "Proverbios del infierno"

Preámbulo

Esta reflexión es mi invitación a un viaje imaginario cuyo destino es, para cada uno, un desafío. Es el sueño de una conversión, la apuesta a una posible metamorfosis humana. En este texto se trata, pues, del encomio de un viaje iniciático, es decir, de una novedad muy antigua. Comienza en la sabiduría religiosa egipcia que ha llegado hasta hoy en el Corpus Hermeticum, concentrado de escritos esotéricos bajo el nombre de Hermes Trimegisto.[2] Esa sabiduría es recogida por Platón en su propia concepción, donde se entrecruzan el pensamiento de Oriente con la incipiente filosofía griega, y es enseñada en ese condensado esotérico-exotérico que es el "mito de la caverna". Allí se trata del itinerario iniciático del alma humana, que parte de la oscuridad de la caverna para iniciar un tránsito paulatino desde la oscuridad, pasando por la penumbra, avanzando a través de la luz solar reflejada, hasta lograr, mediante su metamorfosis, su conversión, contemplar la fuente de vida, de energía, de luz, de calor: el Sol. El Sol es la fuente beneficiosa, verdadera y bella del cosmos, en esa *trilogía-una* que Platón regala a la historia y siempre.[3]

Siglos después, Dante Alighieri despliega esa alegoría platónica en su jamás igualada *La divina comedia.*

---

1 25 de octubre de 2002. Publicación del Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, CEPHCIS, UNAM, Mérida, Yucatán, México, 2009, pp. 121-144.

2 Hermes Trimegisto, *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos.*

3 Platón, *La République, Oeuvres Complètes.* Tome I, Livre 6, 514 a y ss.

Su palabra nos invoca y nos interpela cuando nos recuerda: "El cielo los llama y gira en torno de ustedes mostrándoles sus eternas bellezas, y sin embargo, sus miradas se dirigen hacia la Tierra...".[4]

Ciega y torpe vaga la humanidad en la oscuridad. En ella habitan todas las especies del terror.

El suelo de la caverna o del campo semántico de la palabra "terror"

Ante todo, una analogía lingüística surge del texto de Dante, pues la misma raíz está incluida en la palabra "terror" (*terreo*) y "terrestre" (*terreus*). El terror se asocia, pues, a lo terrestre, al suelo de la caverna.

En el uso cotidiano, la palabra "terror" se asemeja y en ocasiones se confunde con la palabra "horror".

Primero, en sentido estricto, "horror" alude a una gama próxima de sensaciones físicas: temblor, escalofrío, frío, estremecimiento.

Segundo, proponemos como un acuerdo semántico básico que "horror" denota "algo", ya sea un acontecimiento, una época, una situación, una persona, u otra variante, cuya *cantidad* es exagerada, es enorme. "Horror" alude a una cantidad tan grande que produce un efecto que choca al espectador, se convierte en una atrocidad. En este sentido, el horror, por su cantidad, puede asimilarse al sentimiento de lo sublime matemático en Kant. Se trata del sentimiento de lo sublime, que se caracteriza por temor y respeto ante fenómenos que superan a la especie humana por su cantidad. El horror es un sentimiento negativo, insoportable de aversión, asco, rechazo absoluto.[5]

Por "terror", en sentido estricto, se alude a una reacción subjetiva, espiritual, que consiste en un sentimiento de miedo extremo.

Segundo, continuando con la analogía anterior, acordamos que terror señala una *cualidad* exagerada. En tal sentido, puede denotar "algo", ya sea un acontecimiento, época, situación, persona, u otra variante, cuya *intensidad* produce un efecto de temor extremo. De esta manera, aproximamos el terror a lo sublime dinámico en Kant.[6]

---

[4] Dante Alighieri, Fin del Canto Decimocuarto, *La divina comedia,* p. 194.

[5] Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española.*
Le nouveau Petit Robert.

[6] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* en *I. Kant Werkausgabe* X. Analytik des Erhabenen, A. von mathematisch-Erhabenen, 25, pp. 169 y ss. 27, von der Qualität des Wohlgefallens in der Beurteilung des Erhabenen, pp. 180 y ss.

Circunscribimos, pues, el terror a la reacción de *temor extremo*, provocado por un agente cualitativa o cuantitativamente exagerados.

Nuestro trabajo describe diversas formas del terror, con base en el esquema de la comunicación lingüística, como relaciones de un emisor y un receptor. En nuestro contexto, el emisor es el agente que provoca el terror. El receptor es quien recibe esa descarga con una reacción de temor extremo, es decir, de terror. Claro está que, como en el lenguaje, los papeles pueden revertirse.

En suma, llamamos terror al sentimiento de un miedo extremo.

¿Cuáles son algunos detonantes del miedo?

La sensación de *peligro*, es decir, la inseguridad de la situación. El sentirse en una situación *amenazante,* esto es, cercado por un peligro.

La angustia ante lo *desconocido,* que implica no saber qué reacción puede exigir y el no saber si se cuenta con los recursos, las fuerzas, la habilidad para una respuesta eficaz. De ahí tantos odios raciales, porque el otro es lo desconocido, lo extraño.[7]

La especie humana también siente *el temor nacido de la ignorancia.*

En fin, tantos temores pueden dar lugar al sentimiento de *terror,* cuando se siente absolutamente indefenso ante una situación.

Breve "bestiario" de la oscuridad

En la vida actual estamos sumergidos, hasta la nariz, en la oscuridad de lo humano. Aquí, la especie humana se arrastra en el piso oscuro de la caverna.

La guerra, el asesinato, la tortura, el sadismo, las alucinaciones, el doble, los celos, en un ensordecedor enjambre de dolor, de pesar, de asfixia, de sometimiento, en fin, de *inhumanidad*, se adueñan de nuestra especie cruelmente estúpida.

La guerra, bajo cualquiera de sus formas, desde el fondo de la historia, es un suceso de la humanidad. En general, la guerra es siempre conflicto de intereses llevado al terreno de un enfrentamiento de fuerzas. Así, la violencia es inherente a la naturaleza, a la vida.

A nivel humano puede transmutarse en conflicto de "derechos", conflicto de "opiniones", de "creencias", etcétera.

---

[7] Tzvetan Todorov, Cap. 3, "Lo extraño y lo maravilloso", *Introducción a la literatura fantástica.*

Siempre redunda en el choque hostil de fuerzas en pugna. El más débil termina siendo aniquilado o sometido. Con base en el esquema aristotélico de una definición, es posible sostener que, en cuanto "género próximo", la guerra es el combate de fuerzas hostiles. En tal sentido, es un fenómeno natural.

La "diferencia específica" para la condición humana comienza ahí donde nuestra especie inventa recursos, artificios y artefactos para el más perfecto ejercicio de la crueldad. Entonces, la guerra es una figura macroestructural del horror, y el magno espectáculo del terror. Estamos, pues, en el reino de la inhumana-humanidad.

En unas páginas magistrales, Sigmund Freud, pensando conjuntamente con Albert Einstein —dos de los grandes espíritus judíos de todos los tiempos—, en los macabros años de 1932-1933, se preguntan desde el fondo de su humanidad perpleja, cuál es *El porqué de la guerra*.[8] En una reflexión sin la menor sombra de odio o rencor, desde la altura de la dignidad, concluye en que:

> Por consiguiente, parece que la tentativa de sustituir el poderío real por el poderío de las ideas está condenada por el momento al fracaso. Se hace un cálculo errado si no se tiene en cuenta que el derecho fue originalmente fuerza bruta y que aún no puede renunciar al apoyo de la fuerza.[9]

En última instancia, las causas de la guerra son distintas manifestaciones de lucha por el dominio de fuerzas. Con base en ello, *el fanatismo*, una de las formas del terror, suele utilizarse como instrumento eficaz. Eficaz porque consigue huestes incondicionales ligadas por el fervor; eficaz, además, porque es un infalible instrumento de terror. La fortaleza de la debilidad anónima exige del fanático un deseo incondicional de servidumbre llevado hasta el masoquismo. A ese autómata del terror planificado no le es lícito dudar, cuestionar, discutir, pensar, sólo actuar y obedecer al jefe, que es también el salvador.[10]

---

[8] Sigmund Freud, CLXVII, "El porqué de la guerra", *Obras completas*, Tomo III, pp. 3206 y ss.

[9] *Ibidem*, p. 3211.

[10] El fanatismo organizado es misión de los hombres; la mujer, temida y repudiada, es excluida. Así, la mujer es degradada al papel de esclava del esclavo. [N. de la A.]

En los fanatismos, los "valores" tienen el rango de lo absoluto, entre ellos, la verdad, la razón, la identidad. En el esquema inicial, cuando el emisor es agente del fanatismo, esgrime el poderoso instrumento del odio con el cual puede sembrar en el otro, el receptor, un terror radical. Un terror justificado en el receptor, porque este instrumento explota por lo menos dos factores decisivos para el agente del odio.

Por un lado, ciega, invade la totalidad de quien lo siente. Pero, además, lo liga necesariamente a lo odiado, a su objeto, su otro. Es implacable en su acción destructiva, continúa hasta exterminar aquello sobre lo cual recae. El odio no perdona, porque se prende de su víctima hasta su destrucción.

Sin embargo, el odio es la fortaleza del fanático, para quien el menor titubeo puede causar su autodestrucción. Por estas vías, la humanidad involucrada se separa en vencedores y vencidos.

Las formas de crueldad con el vencido muestran una amplia gama del ingenio perverso: el exterminio, la esclavitud, la tortura, los campos de concentración y, aun, la "pena de muerte", tétrico disfraz jurídico de la crueldad.

De entre esas formas, *la tortura* muestra un rostro despiadado de la humanidad. Es un caso del horror que esta especie sabe imaginar para provocar un terror absoluto, en una de las figuras que la relación emisor-receptor puede asumir.

En tal sentido, Voltaire, en su *Dictionnaire Philosophique*, incluye un sarcástico capítulo sobre la tortura. Allí, entre otras muchas agudas reflexiones, observa:

> Aunque haya pocos artículos de jurisprudencia en estas honestas reflexiones alfabéticas, es preciso sin embargo, decir una palabra de la tortura, antes llamada *interrogatorio*. Es una extraña manera de interrogar a los hombres. [...]
> Cuando el caballero de la Barre, teniente general del ejército, [...] fue convencido de haber cantado canciones impías e incluso de haber pasado delante de una procesión de capuchinos sin haberse quitado el sombrero, los jueces [...] ordenaron no sólo que se le arrancase la lengua, que se le cortase la mano y que le quemasen el cuerpo a fuego lento, sino que también le aplicaron la tortura

> para saber precisamente cuántas canciones había cantado y cuántas procesiones había visto pasar con un sombrero en la cabeza.[11]

La literatura universal, entre otras artes, ha sido pródiga en obras en torno a la tortura. En particular, quiero evocar la breve pieza teatral de Mario Benedetti titulada *Pedro y el Capitán* —entre otras múltiples razones—, porque su autor despliega el tema de manera que pone de manifiesto minuciosamente el esquema inicial de nuestro planteamiento.[12]

Benedetti produce un giro gradual de la acción hasta invertir los papeles. El torturador está condenado a la auto-tortura perpetua. El prisionero torturado salvajemente hasta morir es libre. La muerte inevitable es su salvoconducto a la libertad. La liberación paulatina de su verdugo convierte al moribundo en un ser ya inalcanzable por la tortura y por su ejecutor. Al torturador le quedará el largo futuro de cargar con su propia inevitable destrucción.

El torturador, emisor del horror, fracasa al no lograr provocar el terror del torturado. Este fracaso se revierte transmutando al torturador en un débil y destruido sujeto del terror.

El terror metódico de la tortura apunta al sometimiento absoluto como consecuencia del dolor irresistible.

Esta obra muestra un héroe de la resistencia al dolor, de ausencia de temor, de firmeza inquebrantable en el amor que lo sostiene hasta su libertad final. Entre tantas otras denuncias, Benedetti proclama que el terror es una mordaza de la libertad.

El para sí *del terror: Guy de Maupassant*

El terror alcanza su máxima potencia cuando el emisor, el que provoca el terror, dirige su arma contra sí mismo, convirtiéndose en su propio receptor. Se cierra el círculo, la serpiente del terror se muerde la cola; entonces, puede desencadenar la locura.

---

[11] Voltaire (François Marie Arouet), *Dictionnaire Philosophique*. "Torture", p. 369. El humor refinado de Voltaire incluye como artículo antecedente: *La Tolérance. Le couple Torture-Tolérance* no deja de ser una profunda ironía de su obra. [N. de la A.] [N. del E.: Todas las traducciones de este ensayo fueron realizadas por la autora].

[12] Mario Benedetti, *Pedro y el Capitán*.

Mientras tanto, ha dado lugar a una literatura refinada como se encuentra en la pluma de Guy de Maupassant.

Marcel Proust dibuja en un trazo rápido y certero el estilo de Maupassant cuando afirma que él mismo quiere "hablar de una noticia en la manera dolorosa en el interior e impasible al exterior, de Guy de Maupassant".[13]

En el cuento que se titula, precisamente, "El miedo", el autor explica en un párrafo condensado, *qué se siente cuando se vive el terror.*

Maupassant ama las contradicciones extremas,[14] las paradojas, y en el breve pasaje que evoco a continuación, un personaje anónimo le explica la vivencia del terror a un comandante, diríase el "experto" en el tema:

> El miedo (y los hombres más valientes pueden tener miedo), es algo espantoso, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un espasmo horrible del pensamiento y del corazón, cuyo sólo recuerdo da estremecimientos de angustia. Pero esto no se da cuando uno es bravo, ni ante un ataque, ni ante la muerte inevitable, ni ante todas las formas conocidas de peligro: esto se da en ciertas circunstancias anormales, bajo ciertas influencias misteriosas frente a riesgos vagos. El verdadero temor, es algo así como una reminiscencia de terrores fantásticos de otros tiempos. Un hombre que cree en los aparecidos, y que se imagina distinguir un espectro en la noche, debe experimentar el miedo en todo su espantable horror.[15]

Maupassant nos ha conducido al ojo del huracán. *Ante todo*, el terror en su sentido más radical nace de un centro que es un resorte imaginario, cuyos efectos devastadores crecen en un imponente torbellino que puede llegar a invadir la totalidad de una vida.

El emisor, el enemigo, está dentro de uno mismo. Uno mismo se causa el terror en cuanto segrega situaciones, personas y objetos imaginarios terroríficos.

---

[13] Marcel Proust, *Essais et articles. Cfr.* "Le salon de la Comtesse A. de La Rochefoucauld", p. 134.

[14] María Noel Lapoujade, *Indicios filosóficos en Guy de Maupassant.* En prensa.

[15] Guy de Maupassant, *Oeuvres complètes. Cfr.* Vol. I, Contes et nouvelles, Contes de la Becasse, La Peur, p. 601.

Después, el autor describe los efectos, qué siente el receptor del terror, siendo él mismo el receptor, es decir, teniendo dentro a ambos, el emisor y el receptor. El receptor, quien padece el terror, siente una sensación "atroz", una "descomposición del alma", "horrible" "espasmo" a todo nivel. Produce una contracción dolorosa del pensamiento y del sentimiento, una parálisis total.

Finalmente, es *como si fueran reminiscencias*, explica por analogía. La reminiscencia —nos atenemos al sentido platónico del término— es el recuerdo presente, en esta vida, en este cuerpo, de una experiencia radical de una esencia absoluta, verdadera, objetiva, experiencia realizada en otro tiempo, otra vida, otro cuerpo o sólo el alma. La otra cara de la teoría de la reminiscencia es la concepción de la transmigración de las almas. Ambas son aquí aludidas.

Es un intento de explicación posible, de manera que la causa última del terror ni siquiera está en la subjetividad individual, sino en la metempsicosis, es decir, que cae en la subjetividad vivida, desde una existencia anterior. Sólo que es preciso tener en cuenta el matiz que ubica la teoría de la raigambre ontológico-religiosa del terror, al nivel del *como si*, es decir, al nivel de una suposición.[16]

El *como si* es la introducción a un *supuesto* de alcances metodológicos. Desde el punto de vista lógico, es un procedimiento de *analogía*. Desde el punto de vista teórico es, en el estricto sentido euclidiano, un *postulado*, esto es, una exigencia del sistema. Desde el punto de vista didáctico, es un *recurso explicativo*.

Si *la fuente originaria del terror es imaginaria*, entonces surge la pregunta: ¿cuáles son esos entes imaginarios?

El amplio abanico de seres imaginarios provocadores del terror pueden llamarse *fantasmas*, los fantasmas propios. En tal sentido, el tema del terror transita en la frontera lábil entre *imaginación y fantasía*.[17]

De manera esquemática, es posible afirmar que *el terror es producto de la imaginación creadora de fantasmas, esto es, de la fantasía.*

Un papel, sin duda extremo, entre la gama de funciones imaginarias posibles.

---

[16] *Cfr.* M. N. Lapoujade, Cap. 3, § V, "La imaginación: fundamento para una filosofía del *como si*", *Filosofía de la imaginación,* pp. 200 y ss.

[17] M. N. Lapoujade, Cap. 2, § III, "Imaginación y fantasía", *op. cit.,* pp. 135 y ss.

La palabra "fantasía" es un nombre derivado del verbo *phantázesthei*; esto es, el nombre que fija en un concepto la acción de "fantasear", por la que puede aludirse al visualizar, asomar(se), aparecer. De donde el parecer como índice de luz, brillar, claridad.

La palabra "fantasía" nos regresa repentinamente a nuestro punto de partida, este viaje iniciático de la oscuridad a la luz. La fantasía, el brillo de lo visible, que aparece, a la luz, la claridad, nos remite a una de las salidas del reino de la oscura indeterminación. Sin embargo, es preciso afinar algo más la semántica.

De fantasía, reino de lo luminoso, derivan dos términos cuyos matices son diversos. Por un lado, de esta raíz deriva la palabra "fenómeno", que alude a lo que aparece, lo que se manifiesta, lo que deviene visible como tal. Por otro lado, la misma raíz da lugar al término "fantasma", que implica también lo que aparece, se manifiesta, pero aparece como visión, como imagen engañosa. Al término "fantasma" le es inherente, primero, una dualidad, en cuanto implica lo que se muestra y oculta, lo visible que esconde un invisible.

Pero, además, le es inherente un engaño, una artimaña. Lo visible engaña, pues, por así decir, no muestra todo lo que implica, sino que se guarda un invisible no declarado, secreto, pero incidente.

En tal sentido, propongo una distinción conceptual básica que retomo de mi libro *Filosofía de la imaginación*.

La palabra "fantasía", pues, encierra la ambigüedad de aparecer y aparentar, mostrar y engañar. Sobre todo, es una operación de las funciones psíquicas por la que se crean imágenes que estrictamente, ni reproducen, ni reconstruyen la realidad, sino que la *alteran*; en sentido literal, la hacen devenir otra. La fantasía crea otra "realidad". En tal sentido, afirmamos que la imaginación todavía trabaja con respecto a una realidad dada que caleidoscópicamente reordena, re-estructura, re-crea.

Por su parte, la fantasía propone otra realidad, un mundo fantástico donde los objetos están sujetos a sus propias reglas de juego, las normas de su realidad.

La peculiaridad de lo fantástico radica en que trastoca la legalidad que rige el contexto natural. En el caso en que lo dado es la naturaleza, lo fantástico es lo sobrenatural. Si entendemos por naturaleza, convencionalmente, el conjunto de fenómenos y procesos que se

manifiestan sin causa humana y sujetos a una legalidad necesaria que los rige, en ella puede insertar la imaginación seres o fenómenos o acontecimientos irreales, fruto del trabajo creativo de la imaginación.

En una palabra, *la imaginación produce alteración; la fantasía propone alteridad.*

En otros términos, la fantasía propone otra legalidad, no natural, no científica, una legalidad que le es propia.[18]

Cuando la fantasía domina a su creador porque invade la totalidad de la subjetividad, entonces deja de ser *acción* y deviene *pasión*. El creador padece su propia fantasía, de tal manera que sus propios fantasmas lo acosan, lo atemorizan.

En el extremo, *el terror es provocado por sus fantasmas propios.*

Es, pues, lo del título: *el para sí del terror.*

En este sentido, la literatura de Maupassant transita sin dificultad el campo de la literatura fantástica y la filosofía implícita en su literatura, y puede considerarse como una muestra espléndida de una filosofía de la imaginación.

Un *fantaseador* es, entre otros, el soñador, el evasivo, el visionario, el iluso, el exaltado, el entusiasta, el extraviado, el loco en cualquiera de sus acepciones.

Un *fantaseador,* en sentido estricto, es un creador de fantasías, sea su acción normal o patológica.

Maupassant es un creador de fantasías que abarcan las situaciones, los personajes y los objetos. Es *un artista de la fantasía* porque él *vive* la realidad de la fantasía hasta sus últimas consecuencias.

A lo largo de su obra, Maupassant ha creado una escalofriante galería de fantasmas, de situaciones, personas y objetos terroríficos. De todo ese mundo tomamos sólo algunas situaciones arquetípicas que aparecen en ese cuento llamado "El Horla".

El doctor Charles Ladame, en su *Guy de Maupassant*, cita un pasaje donde nuestro autor habla acerca de su cuento definiéndolo como: "una obra de la imaginación que estremecerá al lector enviándole más de un escalofrío por la espalda, pues es extraña".[19]

---

[18] Hasta aquí hemos seguido parcialmente nuestra exposición del tema en *Filosofía de la imaginación,* en la referencia establecida en la nota 16. [N. de la A.]

[19] Citado por Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico,* p. 239. Siebers dedica a Maupassant un apartado titulado "El ego romántico", en el que, a través de ciertas

El desconcierto comienza con el título, "El Horla", a través del cual se nombra un personaje de ficción.[20]

Se trata de un personaje imaginario en un espacio imaginario. La forma del texto es un diario íntimo, con preciso registro de fechas y acontecimientos "reales" del narrador.

En el caso de Kafka, en *La metamorfosis* el autor convierte en realidad la metamorfosis del personaje en insecto, el cual co-habita el mundo "real" hasta su inevitable destrucción. El insecto-humano siembra el terror en su mundo circundante, de manera que Kafka se deleita en presentar el choque imaginario entre la realidad-imaginaria de su ente de ficción, y la realidad-real en la cual habita.

Por su parte, Maupassant hace nacer en el narrador un espacio, una acción y un personaje imaginarios, es decir, todo un mundo, dentro de su intimidad. Para el exterior sólo son visibles los síntomas corporales del terror vivido. La lucha se establece entre, por un lado, lo imaginario propio, el terror imaginario dirigido contra sí mismo y, por otro, lo real subjetivo-objetivo, el mundo real cotidiano, pero ambos en el terreno de la subjetividad. Es una lucha de lo que podríamos llamar: mundo real y mundo imaginario en el interior del narrador. Es algo así como una fotografía en blanco y negro. El pensamiento de Maupassant se desarrolla siempre en una sístole y diástole entre los extremos.

Jean Renoir, en la biografía de su padre, narra una anécdota real. Renoir, el pintor impresionista, decía del escritor: "Él ve todo en negro". Y éste decía del pintor: "Él ve todo en rosa".[21]

---

tesis discutibles como el lazo causa-efecto entre locura y genio, y su presencia en el romanticismo, Siebers llega a resaltar el papel de lo fantástico en la obra de Maupassant, lo cual es cierto e importante. A mi juicio, imaginación y fantasía en Maupassant tiene raíces mucho más profundas que las de las afinidades o pertenencias a una corriente literario-filosófica, a la locura y a una época. No es posible en los límites de este trabajo abordar *in extenso* la precedente discusión. [N. de la A.]

[20] Se ha especulado al respecto, y no se descarta —que el nombre del personaje correspondiera a su contexto—. El contexto, el suelo en el que habita el personaje, es un espacio invisible, sobre-natural, en sentido literal. En francés, el truco del autor podría ser escribir en una palabra, la pronunciación oral de: "*hors là",* es decir, fuera de ahí, más allá de, etcétera, con la que se alude a lo que está más allá de lo natural, es decir, sobre-natural. [N. de la A.]

[21] Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père,* p. 225.

El narrador comienza por dar cuenta de su sentimiento de arraigo a sus raíces profundas a la tierra, a su casa, a su pasado. De pronto, comienza a sentirse arrancado de su realidad y empujado hacia un mundo imaginario que pugna por surgir dentro de sí.

El primer signo de su desarraigo es la sensación de extrañeza.

Entonces, se pregunta:

> ¿Todo lo que nos rodea, todo lo que vemos sin mirar, todo lo que rozamos sin conocer, todo lo que tocamos sin palpar, todo lo que encontramos sin distinguir tiene sobre nosotros, sobre nuestros órganos y, por ellos, sobre nuestras ideas, hasta sobre nuestro corazón, efectos rápidos, sorprendentes e inexplicables?[22]

Vincent van Gogh se hace eco de esta perplejidad. Dialoga con su hermano Theo, reflexionan sobre la creación en relación a las desgracias de los creadores, y este diálogo gira en torno a Guy de Maupassant.

Van Gogh es un lector compenetrado con la escritura de Maupassant.

Selecciono un pasaje especial donde Van Gogh escribe a Theo:

> Ciertamente es un extraño fenómeno que todos los artistas, poetas, músicos, pintores, sean materialmente desdichados —los dichosos también— lo que últimamente tú decías de Guy de Maupassant lo prueba una vez más. Esto remueve la pregunta eterna: ¿la vida es enteramente visible para nosotros, o bien antes de la muerte no conocemos más que un hemisferio?[23]

Este planteamiento reproduce una vez más el eterno *Thauma,* asombro, maravilla, extrañeza, detonador del filosofar en todos los tiempos.

La constatación de nuestros límites ante el misterio insondable provoca diversas reacciones, se abren, pues, otros tantos caminos. Caminos de salud o de enfermedad, no necesariamente implícitos en la pregunta.

---

[22] Guy de Maupassant, *Le Horla,* p. 37.

[23] Vincent van Gogh, Carta de 1888, *Lettres à son frère Théo,* p. 189.

El asombro ha dado lugar históricamente a las más bellas creaciones literarias, filosóficas, científicas, surgidas de la sed de comprensión, de explicación, de respuesta; tanto como ha provocado la desesperación de la locura, en ocasiones, creativo-destructiva a la vez.[24]

Maupassant lo sabe; de ahí su respuesta inmediata:

> ¡Cómo es profundo este misterio de lo Invisible! Nosotros no lo podemos sondear con nuestros miserables sentidos, con nuestros ojos que no saben apercibir ni lo demasiado pequeño ni lo demasiado grande, ni lo demasiado próximo, ni lo demasiado lejano, ni los habitantes de una estrella, ni los habitantes de una gota de agua... con nuestras orejas que nos engañan pues nos transmiten las vibraciones del aire en notas sonoras. Ellas son hadas que hacen el milagro de transmutar en ruido este movimiento y por esta metamorfosis dan nacimiento a la música, que vuelve cantante la agitación muda de la naturaleza... con nuestro olfato, más débil que el del perro... con nuestro gusto, que apenas puede distinguir la edad de un vino!
>
> ¡Ah, si tuviéramos otros órganos que cumplieran a nuestro favor otros milagros, las cosas que podríamos descubrir a nuestro alrededor![25]

El texto muestra la profundidad filosófica de Maupassant. Ante todo, la respuesta es el reconocimiento que el límite del misterio nos es inherente, porque los estrechos umbrales de la percepción nos encierran en una naturaleza que, no obstante su esplendor, queda brutalmente reducida por la limitación de nuestros sentidos. Las resonancias del pensamiento de Leibniz se perciben en esa duplicación del infinito en que estamos inmersos: el infinitamente grande y el infinitamente pequeño sobre los que Leibniz insiste.[26]

---

[24] Al respecto, es preciso estar en guardia ante las respuestas taquilleras basadas en la alianza genio-locura. No todos los creadores son locos ni todos los locos son creadores. Hasta cierto punto, la cuestión es irrelevante cuando explota el morbo escondido bajo la ciencia de difusión. [N. de la A.]

[25] *Ibidem,* p. 38.

[26] Leibniz filosóficamente sostiene la tesis de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, a la cual, en su aspecto matemático le corresponde el cálculo infinitesimal del que Leibniz es autor. *Cfr.* Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Col. Épiméthée, PUF, París, 1968. [N. de la A]

Más aún, este bello pasaje de Maupassant nos lleva a evocar los ecos del *Micromegas* de Voltaire.[27]

No obstante las delicias que nuestros sentidos nos regalan, la música, los aromas, un buen vino, ello no basta para levantar el velo eterno del misterio.

En ese marco, el narrador no se convierte en filósofo, sino que con terror asiste al nacimiento de un mundo de fantasmas en su interior. "El Horla" es un verdadero tratado del terror, donde el miedo va *in crescendo*. Primero es una "sensación terrible de un peligro amenazante", que lo conduce al "presentimiento de un mal desconocido".

Terror ante lo amenazante y ante lo desconocido. Sensaciones de "extrañeza" durante la vigilia. "Pánico ante el verdugo del sueño". Sentimientos de "impotencia atroz". Extraños estremecimientos al despertar. Angustia ante lo extraño.[28]

El *crescendo* continúa con la irrupción del terror a la visita nocturna de un personaje vivo de ficción: *el vampiro*, que el narrador siente en su acto supremo, el momento en el que: "su boca sobre la mía, bebía mi vida entre mis labios".[29]

La intensidad de una "emoción tan terrible", "perdido de asombro y de miedo" lo enfrentan a un personaje surgido de sí: *su doble*.

El espejo muestra en su insobornable objetividad un terrible doble exterior de la *duplicación* del yo, en que una misma imagen se reproduce, se repite.

Por su parte, el doble interior aumenta la potencia de lo terrible, porque es un dominador indómito. Ese otro es un jugador engañoso, opresor e inoportuno. Es el doble de la angustiante *duplicidad*, la diferencia, la extrañeza, aquella que constata un extraño dentro de mí, que se adueña de mí misma. Perdido de terror, antes de

---

[27] Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*. *Cfr.* Diálogo del habitante de Sirio con el de Saturno.

[28] Sobre lo invisible. En *Le Horla*, la subida del narrador al Mont Saint-Michel, lugar extraño envuelto en leyendas y misterio, no hace sino exacerbar sus vivencias. El monje le "demuestra" la verdad de las limitaciones humanas, ante la ilimitación de lo invisible existente. Le convence con el ejemplo del viento, el mismo invisible, pero potente en efectos visibles. [N. de la A.]
M. N. Lapoujade, "Una mirada estética a lo invisible", *Revista de Filosofía*; "Mirada a lo invisible", *Relaciones*; "Una mirada estética a lo invisible", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, son diversas publicaciones de un artículo.

[29] Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 46.

aceptar el doble, nuestro autor llega al extremo de refugiarse en el sonambulismo, el cual justificaría, afirma,

> [...] esa doble vida misteriosa que hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima, por momentos, cuando nuestra alma está aletargada, nuestro cuerpo cautivo que obedece a este otro, como a nosotros mismos, más que a nosotros mismos.[30]

Una vez recuperado el equilibrio, intenta deshacerse de su doble cuando asegura:

>]...] yo había pues perdido la cabeza los últimos días. He debido ser juguete de mi imaginación exaltada, a menos que sea verdaderamente sonámbulo, o que haya sufrido una de esas influencias constatadas pero inexplicables llamadas sugestiones. En todo caso mi agitación tocaba la demencia...[31]

Piensa en las causas, una puede ser el peligro de la soledad; otra causa puede venir de las influencias del entorno; pero, finalmente, sabe que las causas nos escapan. Entonces, dice nuestro autor: "imaginamos miedos pavorosos y potencias sobrenaturales".[32]

La enajenación progresiva continúa inexorablemente. La mente febril del narrador comienza a vivir *alucinaciones*, visiones imaginarias vividas como reales. La imaginación patológica crea fantasmas que devoran lo dado, todo aquello que impacta, que es recibido por la subjetividad. Ella segrega su propio veneno. Lo que imagina, es. Se esfuman las fronteras, se acabó el juego; se acabaron los límites entre realidad y ficción.

El grado de la alucinación es la constatación patológica del doble. En ella nace a la vida la realidad de un personaje imaginario.

La alucinación otorga el acta de nacimiento convirtiendo en dato objetivo, autónomo, lo que la imaginación ha segregado de

---

30 *Ibidem*, p. 47.
31 *Ibidem*, p. 49.
32 *Ibidem*, p. 50.

sí. De la ficción nace al mundo sensible, ese ser con nombre llamado Horla.[33]

La constatación lúcida es terrible cuando Maupassant, por boca del narrador, concluye:

> [...] en el sueño que nos pasea a través de las fantasmagorías más inverosímiles, sin que seamos sorprendidos, porque el aparato verificador, porque el sentido de control está dormido, mientras que la facultad imaginativa vigila y trabaja. [...] Ahora bien, lo sorprendente es que mi facultad de controlar la irrealidad de ciertas alucinaciones se encuentra adormecida en mí en ese momento.[34]

Después de intervalos alternados de paz, el narrador llega a la caída final: "No soy más nada en mí, nada más que un espectador esclavo y aterrorizado de todas las cosas que hago. Deseo salir. No puedo. Él no quiere, yo quedo perdido, temblando, en el sillón dónde él me tiene sentado.[35]

¿Y después? Después sólo la plegaria, el ruego del perdón, de la gracia en medio del horror. En el último rincón de la mente erosionada por el terror perverso, un hálito de salud musita un balbuceo de esperanza: ¿o los extraterrestres existen?

El cuento termina con una toma de distancia final. Es un nuevo recurso de la imaginación sana y crítica de Maupassant que, en una probable alusión al *Micromegas* de Voltaire, permite tomar conciencia de nuestra pequeñez e indiferencia en el cosmos. El hombre, esta pequeña partícula sanamente insignificante del cosmos, se diluye en sí misma, ahogada en la oscuridad permanente del terror padecido. Entonces reina la absoluta oscuridad.

La especie cruel o el placer del terror

Entre las potencias de lo humano, en un extremo, como venimos de ver, el emisor-receptor puede constituir el desgarrado *sí mismo* del terror; pero, además, puede desdoblarse en un emisor interior,

---

[33] *Ibidem,* p. 61.
[34] *Ibidem,* pp. 63-64.
[35] *Ibidem,* p. 65.

esto es, un *yo*, y un receptor exterior, es decir, un *tú*, *entre* los cuales el terror tiende un posible lazo de la relación.[36]

Si damos una vuelta más a la espiral, la especie cruel refina sus invenciones para gozar del terror. Entonces, el terror deviene una forma del placer estético.

Curiosamente, Sigmund Freud realiza un fino análisis de la estética de lo espantable, espeluznante, fuente de angustias de alto voltaje. Freud le llama: *lo siniestro* (*Unheimlich*). Su propósito explícito en este tránsito por la estética de lo siniestro es hurgar hasta encontrar "el núcleo" de lo siniestro, porque en ese trasfondo germina la angustia. Sólo deseo indicar esta otra vertiente de la estética del terror, del horror, de lo siniestro, que es su lazo necesario con *la angustia*.[37]

En uno de los posibles extremos del placer, nos espera el placer del terror.

Al respecto, se abren desde el inicio varias preguntas cruciales:

¿Se trata de teorías en las cuales se propone una dicotomía entre estética y ética?

¿Es posible una estética pura?

¿Implican estas estéticas unas peculiares formas de antiéticas que conllevan sus propias éticas?

¿Es posible postular las éticas correspondientes a estas estéticas?

¿Cuáles serían estas éticas?

Dejemos resonar en nuestro espíritu el eco de estas cuestiones.

Una de las formas en que el terror tiende el puente *entre* el emisor y el receptor es *el asesinato*.

El asesinato considerado como una de las bellas artes es el título transparente de una obra de Thomas de Quincey, escrita entre 1827 y 1829. Su reflexión destila un humor cáustico.

---

[36] Es una paráfrasis de Martin Buber, *Yo y tú*. [N. de la A.]

[37] S. Freud, "Lo siniestro", *Obras completas*, Vol. III, pp. 2483 y ss. Freud analiza, entre otros, uno de los *Cuentos fantásticos* de E. T. A. Hoffman, un clásico de la literatura del terror imaginario cuando alcanza el extremo de lo fantástico. Freud concluye en que lo siniestro en la ficción es mucho más multiforme que lo siniestro vivido. Además, señala: "mucho de lo que es siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real". Su observación es pertinente, pues es posible constatar sin falla que la libertad de la imaginación poética le otorga un ilimitado potencial al universo del terror imaginario. [N. de la A.]

El mismo reivindica su escandaloso antecesor, Jonathan Swift, quien escribió *Una modesta proposición destinada a evitar que los niños de Irlanda sean una carga para sus padres y el país,* donde Swift propone una solución radical al exceso de niños irlandeses: comérselos.

Por su parte, De Quincey afirma que:

> [...] la composición de un buen asesinato exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño... la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza.[38]

Sin entrar en detalles, entre otras, dos tesis sustentan su pensamiento. Primero, un parámetro estético que formulamos así: *el crimen es un asunto de buen gusto*. Segundo, una premisa ética que permite, a su vez, apoyar su postura estética. Este segundo enunciado puede formularse como sigue: *un vicio perfecto es una virtud*. El asesino de buen gusto es un virtuoso según De Quincey.

Estamos, pues, ante una justificación ético-estética del horror, como, asimismo, la constatación del posible terror ante el crimen. Con base en nuestra noción de *perversión entendida como todo lo que atenta contra la vida alterando el equilibrio de la naturaleza*, entonces sería éste el caso paradigmático de la perversión del placer, si no fuera porque se trata del placer de la muerte en el campo del humor.

El placer cruel: el marqués de Sade

Sade es un ser de extremos. Su literatura muestra la impronta de su ser en la alianza de la lucidez extrema, su amoralidad absoluta y la búsqueda de la perfección de la voluptuosidad. Todo ello aparece envuelto con el cuidado de la delicadeza llevada al refinamiento extremo.

En este punto, aparece una vez más la alianza de extremos llevada al paroxismo: delicadeza y horror, placer y dolor, crueldad y voluptuosidad, necesidad y libertad.

---

[38] *Cfr.* "II. La conferencia", *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, p. 16.

En este sentido, es interesante aludir al peculiar encuentro Sade-Blake. William Blake evoca la alianza de estos extremos en su obra poética *Matrimonio del cielo y el infierno*.[39]

Por su parte, Sade concentra los extremos en su obra literaria donde su autor incluye, además, por un lado, la transposición filosófica de su propio presente histórico, el cual —vaya ironía— es el periodo del Terror de Robespierre. Por otro lado, su obra es una transcripción de su propia vida, la que, en sus intervalos de libertad, dedica a los placeres libertinos, en el marco del escándalo. Su discurso filosófico muestra su lógica implacable.

El terreno filosófico en que emplaza su teoría es su concepción del hombre en la naturaleza. En *Los infortunios de la virtud* esboza el fundamento de su amoralismo cuando sostiene:

> En cuanto a la destrucción de su semejante... es puramente quimérica, el poder de destruir no está acordado al hombre; a lo más tiene el poder de variar las formas, pero no el de anonadarlas. Ahora bien, toda forma es igual a los ojos de la naturaleza. Nada se pierde en el matraz inmenso donde sus variaciones se ejecutan. Todas las porciones de materia que allí se arrojan se renuevan incesantemente bajo otras formas y cualesquiera que sean nuestras acciones en este género, ninguna la ofende directamente, ninguna podría ultrajarla; nuestras destrucciones reaniman su poder, mantienen su energía, pero ninguna la atenúa. ¿Qué importa a la naturaleza siempre creadora que esta masa de carne conformando hoy una mujer, se reproduzca mañana bajo la forma de mil insectos diferentes?, ¿osarás decir que la construcción de un individuo como nosotros cuesta más a su mano que la de un gusano...?
>
> [...] Cuando se me haya probado la sublimidad de nuestra especie, cuando se me haya demostrado que ella es tan importante a la naturaleza que necesariamente sus leyes se irritan con tal destrucción, entonces podré creer que tal destrucción es un crimen. [...] Todos los hombres, todas las plantas, todos los animales, crecen, vegetan, se destruyen por los mismos medios; no recibiendo jamás una muerte real, sino una simple variación en lo que se mo-

[39] W. Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno,* en la *Antología bilingüe* ya citada.

> difican, todos, [...] destruyéndose, se procrean indiferentemente. Aparecen un instante bajo una forma, y el instante posterior bajo otra, y pueden tanto como se quiera o se pueda cambiar mil veces en un día, sin que una sola ley de la naturaleza pueda por ello ser afectada un momento.[40]

Las premisas filosóficas que están en la base de su pensamiento en este párrafo son, por lo menos, dos:

Primero, *la destrucción del hombre por el hombre es indiferente a la naturaleza.*

Segundo, *la especie humana tiene el poder de* trans-formar, *pero carece del poder de destruir en cualquier campo posible.*

Nuestra especie, entre todas las demás, transmuta las formas, pero así como no puede crearlas de la nada, tampoco puede anonadarlas, es decir, devolverlas a la nada.

Sade evoca una ley fundamental de la química de Lavoisier: *nada se destruye, todo se transforma.*

Una de las consecuencias filosóficas importantes de esta ley es que, finalmente, la muerte es, estrictamente, una *meta-morfosis.* La vida reina en el cosmos, la muerte es, literalmente, la trans-formación de un individuo viviente en otro. La muerte es sólo una modificación de la vida.

Otra de las consecuencias es la justificación teórica de su amoralismo, expresada en un estilo en el cual alterna la descripción más inescrupulosa de las escenas de placer, con su filosofía de apoyo a la debacle y el libertinaje escandalosos, porque: "[...] al escandalizar, afirma, existe ahí un pequeño triunfo para el orgullo que no es para desdeñar".[41]

En este contexto, Sade lleva hasta uno de sus extremos la mezcla de placer y dolor. Este es el terreno en que propone, indaga, inventa, practica, perfecciona hasta el refinamiento los *placeres de la crueldad* cuyo fin es la más plena voluptuosidad. Es preciso examinar las dos nociones teóricas que están en la base: la noción de crueldad y la noción de placer.

---

[40] *Cfr.* Donatien-Alphonse-François de Sade, *Les infortunes de la vertu,* p. 42.

[41] M. de Sade, "Tercer diálogo", *La philosophie dans le boudoir,* p. 85.

Respecto de su *teoría de la crueldad*, nuestro libertino argumenta:

> Nosotros distinguimos en general dos tipos de crueldad: la que nace de la estupidez, la cual, jamás razonada, jamás analizada, asimila el individuo nacido a la bestia feroz: ésta no da ningún placer porque el que está inclinado a ella no es susceptible de ninguna búsqueda; las brutalidades de un ser tal son raramente peligrosas; siempre es fácil ponerse al abrigo; la otra especie de crueldad, fruto de la extrema sensibilidad de los órganos sólo es conocida en seres extremadamente delicados, y el exceso al que los conduce no son más que refinamientos de su delicadeza; esta delicadeza es demasiado rápidamente debilitada a causa de su extrema, de su excesiva fineza, la cual, para despertarse, pone en uso todos los recursos de la crueldad. ¡Qué poca gente concibe esta diferencia! ¡Qué pocos la sienten![42]

Entre la crueldad brutal puede incluirse la pena de muerte, contra la cual Sade proclama su más absoluto rechazo y sostiene: "Anonadar para siempre la atrocidad de la pena de muerte, porque la ley que atenta contra la vida de un hombre es impracticable, injusta, inadmisible".[43]

Indirectamente, es un pasaje fundamental en lo que respecta al terror, pues implica *tanto* el rechazo al Terror instaurado por su contemporáneo Robespierre, *como* el terror de la crueldad que lleva a la muerte del otro.

El valor supremo es, pues, la vida.

No se trata de cualquier calidad de vida, como una vida de sufrimiento, represión, culpa y condena. Eso es dilapidar la vida.

Se trata, para Sade, de una vida rebosante de placeres.

Es preciso, entonces, esbozar su *teoría del placer.*

El placer natural, según Sade, puede llevarse al extremo del refinamiento en la voluptuosidad de la crueldad.

El placer alcanza su máxima intensidad en el refinamiento delicado de la crueldad que lo suscita. Nuestro autor insiste en la delicadeza y el refinamiento como placeres superiores.[44]

---

42 *Ibidem*, p. 90.

43 M. de Sade, "Quinto diálogo", *op. cit.*, pp. 154 y ss.

44 *Cfr.* Roland Barthes, "El principio de delicadeza", *Sade, Fourier, Loyola*, p. 174.

Sin embargo, el refinamiento está sustentado en el placer natural de la crueldad, inherente a la especie; en tal sentido, afirma:

> La crueldad, bien lejos de ser un vicio, es el primer sentimiento que expresa en nosotros la naturaleza. El niño rompe su sonajero, muerde el pezón de su nodriza, estrangula su pájaro, mucho antes de tener la edad de razón. La crueldad es una marca en los animales, en quienes, así como creo haber dicho, las leyes de la naturaleza se leen más enérgicamente que en nosotros; en los salvajes la crueldad está más cerca de la naturaleza que en el hombre civilizado: sería pues absurdo establecer que es una consecuencia de la depravación. Este sistema es falso, repito. La crueldad está en la naturaleza, todos nacemos con una dosis de crueldad que la educación modifica; pero la educación no está en la naturaleza. [...] La crueldad no es otra cosa que la energía del hombre que la civilización no ha corrompido aún: ella es pues una virtud y no un vicio.[45]

Es preciso agregar una tercera *premisa: la crueldad es inherente a la naturaleza, en consecuencia, es inherente a la especie humana.*

A partir de las ideas de Sade, hasta aquí expuestas, iniciamos una transición hacia nuestra propuesta contenida en el título y con lo cual concluiremos.

De la perversión a la violencia natural

Reflexión de transición. En el último pasaje citado, Sade considera que el niño, el animal y el "salvaje" dan muestras de una crueldad natural. La civilización y la educación domestican ese impulso.

Por mi parte, pienso que es preciso establecer algunas distinciones conceptuales decisivas.

Ante todo, con base en un criterio biológico, considero que se deben tomar por separado las especies no humanas y la especie humana.

Esto es, por un lado, lo que él llama los animales, y por otro, los animales humanos, entre los cuales se cuenta el niño, en general, y, en particular, en las diferentes culturas. Más aún, se incluye lo

[45] M. de Sade, "Troisième dialogue", *La philosophie dans le boudoir*, pp. 88-89.

que él llama "el salvaje" y "el civilizado", en una clasificación cuya base es más que endeble.

Luego, de aquí inferimos lógicamente lo que es posible constatar en la naturaleza, que la crueldad en las especies no humanas manifiesta la violencia inherente a la vida. Violencia natural concentrada en los actos máximos de la vida: nacer, alimentarse, amar, morir. La lucha se somete al hecho de vivir o sobrevivir.

En la actualidad, Edgar Morin, en el marco de su teoría de la complejidad, estudia la complejidad viviente, de la que sostiene:

> La unidad de la vida se rompe desde el punto de partida; [...] está constitutivamente rota por millares y millares de vidas egocéntricas. En esta innumerable rotura surgen las competiciones, competencias, antagonismos, parasitismos, predaciones, fagocitismos, es la vida en migajas que se come a sí misma y que renace sin cese, una y en migas... De eco-sistema en eco-sistema hasta la biósfera, la eco-organización se nutre, no solamente de la identidad secreta común a todos los seres vivos, sino de su ser extranjeros y de su enemistad.[46]

Si pasamos a la especie humana, ella en lo que le queda "felizmente" de animal, reproduce ese cuadro de las otras especies.

Nietzsche, quien dice de sí mismo que filosofa con un martillo, constata con un golpe lúcido en su *Así hablaba Zaratustra:* "El hombre es el animal más cruel. Nunca se ha sentido tan a gusto sobre la tierra como presenciando tragedias, corridas de toros y crucifixiones; y cuando se inventó el infierno, he aquí que era su cielo en la tierra".[47]

Posteriormente, William James, en su ya clásico *Principios de la Psicología* ratifica a sus predecesores cuando afirma:

> [...] el hombre es la especie más rudamente feroz.
> [...] [Nosotros somos] los representantes de tantas escenas sucesivas de destrucción y de sangre, [...] el rasgo siniestro de carácter

[46] Edgar Morin, *La méthode, La Vie de la Vie*, Tome II. *Cfr.* Cinquième Partie, 2 La complexité vivante; I Le complexe vivant; A Le grand complexe, p. 361.

[47] *Cfr.* "Der Genesende", 2, *Also sprach Zarathustra*, p. 253. [N. del E.: La traducción es de la autora].

> mediante el cual aquellos nuestros progenitores pudieron vivir pasando a través de tantos crímenes, matando a los otros y conservándose ellos intactos.[48]

Además de la crueldad natural, esta especie está dotada de la capacidad para inventar experimentos, mata por placer, viola, tortura, aterra, es *la especie cruel* por antonomasia. A la violencia natural le superpone el ilimitado universo de sus perversiones.

Primero. En sentido estricto, "cruel" significa despiadado, sin piedad. Este sentimiento sólo atañe al hombre. Sólo por extensión se habla de "la crueldad del tigre" o del "tiburón", humanizando sus instintos, bautizándolos con un nombre que sólo atañe a lo humano.

Segundo. Definición: entiendo por *"perversión"* toda forma de violencia que atente contra la vida del eco-sistema.

Explicación: *"perversión"* significa toda forma de violencia deliberada, premeditada, calculada, metódica, etcétera, cuyo fin es la destrucción de la vida y cuya consecuencia es una mayor o menor alteración del equilibrio del medio, es decir, de la naturaleza.

Tercero. Por *"destrucción"* entiendo no sólo la muerte, sino cualquier forma imaginable de atentar contra la vida, tales como su mengua, su sometimiento, su esclavitud, su enfermedad, su ahogo, su frustración, su experimentación, los hornos crematorios, la silla eléctrica, la cruz o su exterminio liso y llano.

Sobre este trasfondo, emerge con espesor el horror contenido en una breve sentencia de Jean-Paul Sartre: "el infierno es los Otros".[49]

Lamentablemente, la especie cruel ha inventado una lista interminable de perversiones, siniestra creatividad que, no obstante, surge de *instintos saludables.*

En tal sentido, la concepción de Freud reubica los conceptos, cada uno en su lugar. Por un lado, reconoce y asume la violencia natural que en nuestra especie se da en el juego de dos pulsiones básicas, *Eros y Thánatos.* De inmediato asume, además, todas las distorsiones, patologías, perversiones que la especie humana es capaz de generar.

---

48 *Cfr.* Cap. XXIV, "Instintos", *Principios de Psicología.*

49 *Cfr.* J.-P. Sartre, Escena Cinco, *Huis clos,* p. 93.

En este terreno puede ubicarse la sensata observación de Kant. La naturaleza se sirve del antagonismo que en el hombre se manifiesta como un instinto de *insociable-sociabilidad*.[50]

A la vez que se inclina a entrar en sociedad, también tiene la inclinación a su destrucción. A partir de Kant, es posible procurar restablecer el equilibrio del fiel de una balanza: oscuridad-luz, destrucción-construcción, muerte-vida.

Hacia el final del viaje: de la oscuridad a la luz

Entre los extremos de la oscuridad total y la luz absoluta se tiende el puente de lo humano sin más.

Es preciso salir de la oscuridad tenebrosa del terror, es preciso caminar hacia la luz solar, energía y vida en armonía cósmica. Hoy más que nunca es necesario proclamar un inquebrantable, nietzscheano, "sí a la vida".[51] Aquí resuena el eco del *conato*, término breve con el que Spinoza enseña a la posteridad su amor a la vida. Cada partícula de vida está movida por un impulso fundamental: *el instinto de perseverar en su ser*.[52]

En otras palabras, la vida quiere vivir, por eso tiende a la luz; más simple aun: *la vida vive*.

La luz en la oscuridad

Horadando el suelo de la caverna, la búsqueda laboriosa del minero, como enseña Novalis,[53] puede dar con la veta de oro. El oro, sol alquímico que se encuentra en el fondo de cada uno. Hurgando en la oscuridad, caverna interior, se encuentra no solamente con el terror, la perversión y la insociabilidad, sino con la necesidad del otro, la armonía oculta, el gozo compartido. Es preciso descubrir la luz dentro de la oscuridad. Es preciso liberarnos de las sombras artificiales creadas como cómplices del terror. Es preci-

---

50 *Cfr.* "Idea de una historia universal en sentido cosmopolita", Cuarto Principio, en *Filosofía de la Historia*, p. 46.

51 "Die sieben Siegel", *op. cit.*, p. 265 y ss. (Los siete sellos).

52 *Ethique,* en *Oeuvres,* Vol. III. *Cfr.* Cuarta Parte, De la servidumbre del hombre..., Demostración de la Proposición XXII. "El esfuerzo por conservarse es la esencia misma de una cosa", p. 240.

53 *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*, V, pp. 131 y ss.

so salvar la noche fértil en gozos, la noche procreadora, la noche que dice sí a la vida.

Afuera, tampoco la humanidad puede, mostrando su *hybris* constitutiva, querer fusionarse con el sol, volverse sol; ya desde el *mito de Ícaro* lo sabemos. No somos seres de luz.

Giramos en el cosmos con el día y la noche, la luz y la oscuridad, sólo que nuestro reloj humano se ha desajustado del reloj cósmico, y hoy, la humanidad se inclina a vivir en la oscuridad, en el terror, en la crueldad, en el dolor, en la guerra, la tortura, la enfermedad, la sumisión y, así, dilapida su ingenio en las más retorcidas formas para huir de la vida. Eso es la perversión. Perverso es decir no a la vida, contraerse, retorcerse en la amargura, los suicidios y las necrofilias.

Ésta es *la miseria de la especie cruel.*

El desafinado instrumento que es la especie llamada humana, cuyos sonidos terribles en nuestra época reproducen los chirridos de las muertes perversas, parece haber olvidado su propio pasado, en sintonía con la música de las esferas.

Jean-Jacques Rousseau evoca nuestro valor cuando escribe:

> Es un grande y bello espectáculo ver al hombre salir de alguna manera de la nada por sus propios esfuerzos; disipar, por las luces de su razón las tinieblas en las cuales la naturaleza lo ha envuelto; elevarse por sobre sí mismo; lanzarse por el espíritu hasta las regiones celestes; recorrer a pasos de gigante, así como el sol, la vasta extensión del universo; y, lo que es más grande y más difícil aún, entrar en sí para allí estudiar al hombre y conocer su naturaleza, sus deberes y su fin.[54]

Ésta es *la grandeza de la especie humana.*

El renacimiento de su sabiduría sólo puede ser movido por la humildad de saberse regido por las leyes musicales de la vida del cosmos.

Sólo nos queda retornar al origen para retomar el cauce gozoso de la armonía olvidada.

---

[54] *Discours sur les sciences et les arts, Cfr.* Primera Parte, primer párrafo, p. 29.

Ariel y Calibán como prototipos de la especie humana[1]

> […] la psychologie de l'émerveillement, la moindre variation d'une image merveilleuse devait nous servir à affiner nos enquêtes. La finesse d'une nouveauté réanime des origines, renouvelle et redouble la joie de s'émerveiller.
> Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*

A través de esta comunicación —palabra que empleo en el sentido literal—, deseo compartir "la joie de s'émerveiller" que me ha impulsado a profundizar la mirada sobre la vida de estos personajes emblemáticos: Ariel y Calibán.

El tema de este ensayo se teje en torno a las figuras de Ariel y Calibán, a través de quienes se han enlazado dos geografías, dos continentes, dos épocas, dos lenguas.

William Shakespeare, el escritor auroral en lengua inglesa, ha sido continuado en su lengua y en otras, ejercido profundas influencias en la literatura y en los más diversos imaginarios, en las reflexiones en diferentes épocas y en los lugares más variados. En una de sus obras tardías, *La tempestad*, de 1611, el vate desenvuelve la trama alrededor de tres personajes centrales: Próspero, Ariel y Calibán.[2]

Es interesante detenerse en el hecho de que Shakespeare, por así decir, sobrevoló el océano Atlántico, no obstante "la tempestad", y se posó en tierras latinoamericanas, en el sur del continente, en un pequeño país llamado Uruguay. Ahí, José Enrique Rodó, un pensador solitario y profético, erudito, complejo y polémico, transmu-

---

[1] Comunicación presentada en francés: Sorbonne, 2007, Congreso Maffesoli. Traducido del francés al portugués; publicado en portugués en la *Revista Cronos*, Universidade do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil, 2007, publicada en 2008.

[2] *The Tempest.*

tó los personajes de *La tempestad* en sus propios personajes, ahora habitantes de América del Sur.

En 1900, Rodó publicó su ensayo titulado "Ariel", cuyos personajes Ariel, Calibán y Próspero se convierten en héroes de otra historia, una nueva historia. Con esta obra decisiva el autor uruguayo fue reconocido y llamado "El Maestro de América", porque su pensamiento marcó la reflexión de América Latina.

El "Ariel" de Rodó provocó los más diversos ensayos, análisis y comentarios; diatribas y apologías desde diferentes perspectivas y corrientes filosóficas. Su obra expone el pensamiento polifacético y comprometido de su autor desde diversos puntos de vista: el filosófico, el ético-estético, el político, social, religioso, educativo, psicológico, antropológico, etcétera.

El propósito de esta reflexión es el de presentar mi propia propuesta de relectura de Ariel y Calibán, a quienes interpreto como prototipos humanos, es decir, como tipos originarios, figuras emblemáticas en las que encuentro expuestas, en su estado más puro, dos modalidades radicales de la especie humana.

Las premisas filosóficas de mi reflexión

Primero, sostengo que una diferencia específica de lo humano es su imaginación. En consecuencia, considero que, entre tantas definiciones, es preciso incorporar su peculiaridad de *homo imaginans*.[3]

Una de sus especificidades es su actividad de transgresión. La especie humana es la transgresora por excelencia; el hombre es un ser transgresor de todo límite.[4]

Segundo, como consecuencia de la premisa anterior, afirmo que la especie biológica llamada humana presenta, entre su compleja fisiología, la posibilidad de fecundar su imaginación por cada uno de los elementos del cosmos: tierra, agua, aire, fuego. Así, en el ámbito general de la fisiología humana emerge, en particular, la fisiología de la imaginación de los elementos.

Los cuatro elementos invocan la imaginación. Más precisamente, la despiertan, provocando su actividad transgresora de manera que

[3] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*.
[4] M. N. Lapoujade, Cap. 3, *op. cit.*, p. 193.

produce una transformación simultánea de la realidad en realidad imaginaria. Así, tierra, agua, aire y fuego son vividos originariamente en su transmutación imaginaria.

La imaginación busca crear y recrear cada uno de los elementos asumiendo una actitud, en mi opinión, *estética* fundamental que la filosofía ha reconocido como su origen: el *thauma*, la alegría, el gozo del maravillarse.

Gaston Bachelard escribe: "Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié".[5]

Tercero, de las dos anteriores infiero la siguiente premisa, que se articula así:

- *Desde* las infinitas singularidades monádicas únicas, es decir, desde cada individuo, polvo de historia en las infinitas historias posmodernas,
- *pasando por* su ámbito social, cultural, en que la singularidad actúa en coordenadas espacio-temporales socioculturales,
- es posible, entonces, descubrir *tipos,* más precisamente, es posible llegar a ciertos *proto-tipos* o *arche-tipos* simbólicos que cobran sentido como diferencias propias de la especie biológica llamada "humana". Pienso que la imaginación simbólica y la especificidad biológica confluyen y se otorgan recíprocamente sentido.

En suma, la especie humana vive en un continuo real-simbólico.

Los nombres de los personajes

Los nombres de los personajes son significativos.

Próspero. El nombre evoca a alguien favorecido por la diosa Fortuna. Denota un progreso en la vía del crecimiento de todo orden, del conocimiento. Alude a diversas acepciones del desplegarse.

Ariel es la metamorfosis de la palabra "aire". En nuestros autores, Ariel no es un ser humano, sino que designa un espíritu; propiamente, un espíritu aéreo.

Calibán es un nombre que resulta de un juego de palabras por el cual se transmuta el sustantivo "caníbal"; esto es, se trata de un

[5] Cap. VI, III, *L'air et les songes,* p. 216.

anagrama. En Shakespeare, el personaje evoca los caníbales tal como los describe Montaigne en su célebre ensayo titulado "Les cannibals"; ensayo cuyas resonancias se perciben en *La tempestad*.[6]

Los nombres permanecen sin modificaciones en Rodó.

Descripción de los personajes

Shakespeare define los contornos psicológicos de estos personajes de manera explícita.[7]

Próspero es refinado, dotado de poderes, magnífico encantador, opuesto al mago vulgar. Gran alquimista, los cuatro elementos están bajo su poder.[8]

Centrado en sí mismo, logró su grandeza moral y el dominio de sí mismo, maestro en las artes ocultas.[9] Magisterio pacientemente adquirido a lo largo de años de estudio y aprendizaje, concentrado en su mundo interior, en su ducado verdadero —no el de Milán, del que era titular, sino el de su biblioteca—.[10] Su amor es compartido entre su arte y el amor filial a su hija.

El maestro es amo de dos servidores de características absolutamente opuestas: Ariel es un espíritu, un espíritu del aire, quien, al servicio de Próspero, ejerce su poder mágico.[11]

Se caracteriza por su ligereza, es llamado "pájaro"; en este espíritu imperan la gracia, la ternura, la libertad. Pero su libertad absoluta será obtenida de manos de Próspero por sus buenos servicios.[12]

Ariel es invisible y embelesa con su música.[13]

El opuesto radical de Ariel es el esclavo Calibán, hijo de una hechicera, sin figura humana. Es la burda encarnación de la tierra.[14]

---

6 *Cfr.* Michel de Montaigne, Livre I, Chap. XXXI, "Les cannibals", *Essais.*

7 Evangeline Maria Johnson O'Connor, *Who's who and what's what in Shakespeare.*

8 William Shakespeare, *The tempest,* I, 2: "If by your art, my dearest father, you have / Put the wild waters in this roar, allay them. / The sky it seems would pour down stinking pitch, / But that the sea, mounting to th'welkin'scheek, / Dashes the fire out…", p. 63. *Cfr.* I, 2, pp. 23-30.

9 *Ibidem,* pp. 72-77, 88-91.

10 *Ibidem,* pp. 109-110.

11 *Ibidem,* pp. 189-215, 345, 348, 357, 363-365.

12 *Ibidem,* IV. 1, pp. 264-268

13 *Ibidem,* pp. 375-430 y IV.1, pp. 171-184.

14 *Ibidem,* p. 314. "Thou earth, thou, speak!"

Es nombrado "cosa"[15], "venenoso esclavo", "mentiroso", "monstruo", etcétera. Próspero le enseñó a convertir sus sonidos bestiales en lenguaje articulado que sólo usa para maldecir.[16]

Después de Shakespeare, ríos de tinta corrieron provocados por la fascinación de sus personajes. Entre otros grandes pensadores, Goethe, en el *Fausto*, también otorgó un lugar a Ariel.[17]

Por su parte, desde la primera página dirigida "a la juventud de América", en su controvertido ensayo "Ariel", Rodó hace explícita su filiación shakespeariana cuando afirma: "[...] El viejo y venerado maestro a quien solían llamar Próspero por alusión al sabio maestro de *La tempestad* shakesperiana, se despedía de sus jóvenes discípulos, pasado un año de tareas".[18]

De inmediato, describe el escenario de la acción. Domina la sala un bronce figurando a Ariel en el instante en que, liberado por la magia de Próspero, emprende el vuelo para desvanecerse en el aire.

> Ariel [continúa Rodó], genio del aire, representa en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de la sensualidad y de la torpeza, con el cincel perseverante de la vida.[19]

De ahí en adelante, el autor sudamericano trasplanta los personajes a la realidad latinoamericana.[20]

Su mira es la juventud latinoamericana, cuya sensibilidad es terreno fértil para la educación, con el propósito de prepararla para

---

15 *Ibidem,* pp. 282-286. "Dull thing, I say so! He, that Caliban."

16 *Ibidem,* p. 319.

17 *Faust,* Première Partie, Scène XXII, Intermezzo et Deuxième Partie, I, Première Scène.

18 Introducción, *Ariel,* p. 139.

19 *Idem*.

20 M. N. Lapoujade, "Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana", *Revista de Filosofía.*

"respirar el aire libre de la acción". Rodó subraya la necesidad de que cada generación entre a la vida de manera libre, crítica, constructiva, con su propio programa ético-estético de acción. Ariel es el modelo y el detonador. Es preciso mantener vivos el entusiasmo y la esperanza en la humanidad.[21]

Rodó se pregunta: ¿es posible "soñar" con generaciones humanas que apunten a un mundo mejor?[22] Se responde: "Lo que a la Humanidad importa salvar contra toda negación pesimista es no tanto la idea de la relativa bondad de lo presente, sino la de la posibilidad de llegar a un término mejor por el desenvolvimiento de la vida, apresurado y orientado mediante el esfuerzo de los hombres".[23]

En el estado actual de las sociedades, "la influencia de la educación o la costumbre reduce al automatismo de una actividad, en definitiva material". Es un estado de servidumbre, es una condena moral. En "Ariel", Rodó se anticipó a las sociedades actuales, sociedades de consumo; aun en los países pobres, ese es el modelo impuesto. En este marco, Rodó reivindica explícitamente a Schiller y subraya la necesidad de la educación estética como vía para volver sensibles a los pueblos adormilados bajo el peso de los medios de comunicación. Una educación estética que busque la armonía, el equilibrio, el despegar de ese letargo de estar sumido en la tierra, el dotar al espíritu de alas, es uno de los mensajes premonitorios de Rodó en esta obra por demás compleja.

El "utilitarismo" descarnado al que ya apuntaba en su tiempo, se ha convertido en sociedades de consumo, en la antropofagia de la globalización. Las sociedades actuales, alcanzadas por la mirada profética de Rodó, "son la entronización de Calibán. Ariel no puede menos que ser vencido de ese triunfo".[24]

Lo que domina es lo que el autor latinoamericano llama "un individualismo mediocre", cuyo esbozo comparte las críticas del "hombre unidimensional" de Marcuse, del "hombre gris" de Musil, del "hombre masa" de Canetti.

---

21 José Enrique Rodó, *op. cit.,* I, p. 141.
22 *Ibidem,* p. 149.
23 *Ibidem,* p. 151.
24 *Ibidem,* p. 177.

Con el "rasero nivelador" de la cultura puramente material, utilitaria —afirma Rodó—, "se estará en las fronteras de la *zoocracia* de la que habló una vez Baudelaire".[25]

Agazapada en el poder, la mediocridad "lanza una partida de caza organizada contra todo lo que manifieste la aptitud y el atrevimiento del vuelo".[26]

He aquí el sentido primordial surgido de la necesidad imperiosa del modelo de Ariel, según Rodó. Pero no como el modelo del héroe solitario, sino como el progreso de la vida. Cito:

> [...] De la vibración de la célula informe y primitiva, todo el impulso ascendente de las formas orgánicas; que manifiesta el poderoso papel que en nuestra vida psíquica es necesario atribuir a los fenómenos más inaparentes y más vagos, aun a las fugaces percepciones de que no tenemos conciencia; y que llegando a la sociología y a la historia, restituye el heroísmo, a menudo abnegado de las muchedumbres [...] que a través de los siglos, en la sombra, en el taller, o en el laboratorio de obreros olvidados preparan los hallazgos del genio.[27]

Propuesta de interpretación

Propongo una relectura de los personajes con la cual no pretendo absolutamente criticar, invalidar o restringir otras lecturas, sino, fundamentalmente, aportar otra mirada, una mirada hermenéutica complementaria.

Mi punto de partida es la situación concreta del tema, sobre la que me planteo una pregunta inicial: ¿cuántos arieles y calibanes hay?

Entonces, ¿cuál es el Ariel y el Calibán legítimo?

Por analogía, podríamos preguntarnos respecto de la historia occidental de la pintura: ¿cuál es la legítima Anunciación, Crucifixión, Ascensión, etcétera?

---

25 *Ibidem*, p. 183

26 *Ibidem*, p. 182.

27 *Ibidem*, p. 192. Rodó tiene tiempo aun para analizar el papel de los Estados Unidos en una visión crítica en la que, no obstante, les reconoce ciertas virtudes. Finalmente, se anticipa también al tema de las grandes ciudades, con una mirada de una vigencia total. [N. de la A.]

Las preguntas ponen de manifiesto que no tienen sentido. Podría responderse que todos o ninguno son legítimos.

En rigor, la hermenéutica se compone del conjunto de todas las "linternas" con las que cada caminante ilumina un bosque histórico, ya sea un acontecimiento, un héroe, un personaje, una cultura, una realidad. Esto, precisamente, la vuelve compleja e interesante.

En nuestro caso, es obvio constatar que hay muchos arieles y calibanes, pues, en rigor, trascienden los marcos sociales, étnicos, culturales e históricos en los que se presentan. Sostengo que Ariel y Calibán denotan un prototipo de lo humano.

De aquí infiero la siguiente nueva tesis sobre Ariel y Calibán: hay arieles y calibanes en Oriente y en Occidente; probablemente prehistóricos e históricos.

Hay arieles y calibanes en todas las épocas, culturas y sociedades. Los hay ricos y pobres, los hay entre los soberbios aristócratas tanto como en los humildes campesinos sembradores; los hay blancos, negros, mestizos y mulatos; los hay hombres y mujeres; los hay homo, heterosexuales o ascetas, los hay desclasados, marginados y olvidados.

Hay arieles y calibanes ahí donde exista la especie humana.

¿Cómo, entonces, describimos estos prototipos?

Así, pues, recomencemos para concluir.

Próspero es mago, alquimista y maestro; ha adquirido los secretos de la alquimia por un largo estudio, que le ha permitido tener a su servicio a Calibán y Ariel. En el marco de mis premisas, ejerciendo el recurso de la prosopopeya podemos afirmar que Próspero es la figura de la alquimia. Así, en manos de la alquimia están las fuerzas cósmicas de espíritu y materia. Más aún, ellas obedecen al poder del gran arte. De esta manera, la alquimia, con el estilo pudoroso de su enseñanza, parece invitar al lector a incursionar en este difícil arte.

Es como si ella interpelara al lector diciéndonos: conviértete en avezado alquimista y tú también podrás ejercer tu dominio sobre ti mismo, sobre las fuerzas que te empujan en diversas direcciones, porque no tienes el poder de controlarlas.[28]

---

[28] Grillot de Givry, *Le Grand Oeuvre, XII, méditations sur la voie ésotérique de l'absolu. Cfr.* I y II.

Calibán es la figura de "la carne", en la más literal y brutal de sus acepciones. Como afirma Gilles Deleuze respecto de los rostros en la pintura de Francis Bacon, ahí aparece la carne. Deleuze afirma: "la chair de l'homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête…".[29]

Entre las premisas de este escrito, he definido al hombre como un transgresor de todo límite.

Precisamente, Calibán no es humano, pues es incapaz de transgredir el marco de la necesidad; vive incrustado en su medio. Eso lo distingue de lo propiamente humano. A lo sumo, Calibán podría llamarse un *homoncule*.

Si nos asomamos a las sociedades actuales globalizadas, aun en los países del tercer mundo, donde la globalización y el consumismo del poder se yuxtaponen a la miseria de los pobres, frecuentemente producen caricaturas urbanizadas de Calibán.

El consumismo mutilante de lo humano, la globalización como el rasero contemporáneo hacia la uniformidad, invoca y produce a Calibán. Ampara y multiplica los calibanes contemporáneos. Una de las más serias fallas de la "educación" actual es que, en aras de la información, de las redes de comunicación, deja en estado virgen el mundo interior, o como decía Teresa de Ávila, deja sin cultivar el "huerto" de la intimidad, que en nuestros sistemas educativos ha quedado selvático e intransitable.

Por eso, hoy es preciso invocar una vez más a Ariel. Guardemos una gota de optimismo: el auxilio de Ariel sí es posible si lo pensamos como un prototipo de lo humano.

Novalis afirma que el acto humano por excelencia es el trascenderse, el saltar por sobre sí mismo.[30]

Ariel es humano en cuanto prototipo de la transgresión. Transgresión de lo real en el sueño del vuelo; transgresión de la pesantez, de la inercia, en el vuelo humanizante.[31]

Metamorfosis de la especie cuyo nombre evoca el "humus" al cual pertenece y del que está hecho. Ariel es la metamorfosis en

---

[29] *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 20-21.

[30] *Aphorismen*. "Der Akt des sich selbst überspringens ist überall der höchte, der Urpunkt, die Genesis des Lebens", V, p. 111.

[31] Gaston Bachelard, *L'air et les songes*.

un ser aéreo, sin llegar, no obstante, a la *hybris* desmedida de Ícaro.

Calibán y Ariel recrean, a nivel simbólico, las fuerzas de la dualidad humana: materia-carne, espíritu-aire. La alquimia se propone que el iniciado vaya progresivamente acercándose a lograr en sí mismo, como sostenía Roger Bacon, "[...] que el cuerpo se haga espíritu y que el espíritu se haga cuerpo".[32]

En este sentido, Ariel simboliza la sublimación alquímica de la materia bruta en materia espiritualizada.

Así, Nietzsche, con su pensamiento y su obra, ha aportado una descripción fundamental del espíritu de pesantez y del espíritu de ligereza, en cuya altura aérea inscribe su propia obra. En *Ecce Homo* advierte: "Qui sait respirer l'air de mes écrits sait que c'est l'air des altitudes, un souffle rude".[33]

En esta prosa poética del aire, Nietzsche da un lugar aparte a su Zaratustra, pues afirma: "Ce livre, dont la voix porte au delà des millénaires, n'est pas seulement le plus haut qui soit, le vrai livre des altitudes, celui qui laisse la chose humaine à un abîme au-dessous de lui, mais c'est aussi le plus profond [...]".[34]

En esa obra grandiosa que es el *Zaratustra*, Nietzsche afirma: "Celui qui, un jour, apprendra aux hommes à voler, celui-là a déplacé toutes les bornes frontières: toutes les bornes vont, pour lui, s'envoler, il baptisera la terre d'un nouveau nom, —'la légère'".[35]

De esta manera, el hombre debe ser superado, sostiene Nietzsche, y cita a Novalis sin nombrarlo, pero tratándolo de farsante.[36]

El hombre debe metamorfosearse en el superhombre. Éste es precisamente el espíritu ligero, el espíritu del aire. Más radical aún, porque Nietzsche es siempre extremo; así concluye: "Et si c'est mon alpha et mon omega que tout ce qui est lourd devienne léger, que

---

[32] Citado por G. de Givry, Méditation IV, *op. cit.*

[33] Préface III, *Ecce Homo,* p. 9.

[34] *Ibidem,* IV, p. 10.

[35] "De l'esprit de pesanteur, 2 Also sprach Zarathustra", *Ainsi parlait Zarathoustra.* "Vom Geist der Schwere", 2: "Wer die Menschen einst fliegen lehrt, der hat alle Grenzsteine verrückt; alle Grenzsteine selber werden ihm in die Luft fliegen, die Erde wird er neu taufen-als 'die Leichte'", p. 223.

[36] Se trata precisamente de la cita que transcribimos en la nota 30. La alusión de Nietzsche se encuentra en *Also sprach Zarathustra,* Dritter Teil, Von alten un neuen Tafeln, 4. "Aber nur ein Possenreisser denkt: 'Der Mensch kann auch übersprungen werden'", p. 230. [N. de la A.]

tout corps devienne danseur et que tout esprit devienne oiseau: et en vérité, c'est là mon alpha et mon omega".[37]

Conclusión

Mientras Calibán continúa prácticamente en cuatro patas, con la mirada al suelo, en la oscuridad, en la rigidez de su forma, sumido en el cerco de la necesidad, Ariel transgrede.

En la prehistoria, Ariel impulsó el tránsito al primer hombre, fue el ser erguido, mirada a lo lejos, al horizonte, manos libres, el que pudo caminar, correr, danzar. Ariel es el hombre histórico que, además, aspira a volar en sus sueños, sus poesías, sus mitos como el de Ícaro, sus máquinas como lo imaginó Leonardo da Vinci.

Ese es el hombre transgresor para el cual Nietzsche propone otra metamorfosis: así el hombre será superado. En este caso, el prototipo Ariel se transmuta en el elemento aire.

Ariel es el elemento aire.

¿Cuáles son las características del elemento aire?

Ariel: el aire es movimiento, ligereza, carece de forma fija, en su ascensión busca la luz, es el reino de la libertad.

Entonces, podríamos traer ante nuestra mirada la poética del aire de Bachelard, así como también todas las concepciones ético-estéticas de la ascensión,[38] las corrientes místicas de Occidente y de Oriente;[39] Hildegarde de Bingen, en cuya cosmogonía visionaria el aire juega un papel fundamental.[40] Paracelso eleva el aire al elemento supremo, preexistente a todo lo creado, principio originario, incorruptible e inalterable, refractario a todo veneno.[41]

---

37 *Ainsi parlait Zarathoustra,* Partie III, Les sept sceau, 6, p. 278. *Also sprach Zarathustra,* Dritter Teil, Die sieben Siegel, 6, p. 268: "Und wenn das mein A und O ist, dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde: und wahrlich, das ist mein A und O!". [N. de la A.]

38 Desde Platón, Plotino y los neoplatonismos en adelante. [N. de la A.]

39 En Occidente, entre muchos más: San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Meister Eckhart, Angelus Silesius. En Oriente, en un cúmulo inabarcable me remito solamente a la obra de Henry Corbin, por ejemplo: *L'homme de lumière dans le soufisme iranien,* Editions Présence, France, 1971. *Alchimie comme art hiératique,* L'herne, France, 1986. [N. de la A.]

40 Hildegarde de Bingen, *Le livre des oeuvres divines.*

41 Paracelso, Cap. 7 "Sobre la bondad suprema del Aire Libre", *El libro de las entidades,* en *Obras completas.*

Así, regresando, podríamos desembocar en el *Sefer Yetzirah, El libro de la formación*, en que, por medio del aire emanado del Espíritu, se forman las madres, las raíces de todo, las tres letras fundamentales, siendo la primera el aire: Aleph.[42]

Más atrás en la historia, es preciso una vez más escuchar a Anaxímenes de Mileto, que consideró al aire como principio del universo.[43]

Más lejos todavía, donde la historia se esfuma en la sabiduría, las enseñanzas acerca del aire de Hermes Trismegisto nos maravillan con su voz: nada de lo que existe es vacío, todo hueco está lleno, lleno de aire.[44]

El aire es principio supremo de vida entre cielo y tierra.

En fin, el esplendor deslumbrante de la vida se apoya sobre lo invisible sutil.

---

42 *Sefer Yetzirah. El libro de la Formación,* I, viii, p. 27.

43 Anaximène de Milet, en *Penseurs grecs avant Socrate.*

44 H. Trimegisto, *Corpus Hermeticum. Cfr.* Discurso de Hermes a Asclepio, p. 45; Asclepio I, p. 131; Asclepio III, pp. 148-152.

Una prisión imaginaria del deseo

La palabra deseo

El latín incluye una gama fundamental de nociones en un léxico preciso: desear, apetecer, ansiar (*cupio*); lo deseado, apetecido, ansiado (*cupitus*); el ser deseoso, apasionado, ansioso, que ama con pasión (*cupidus -a -um*); apetito, deseo en general, y deseo amoroso (*cupīdo*). Y *cupiditās*: deseo vehemente, ansia, pasión, y aun avaricia, codicia de bienes materiales, deseo sexual ardiente por un objeto prohibido o imprevisto, lascivia…

Lenguas como el español o el francés heredan y amplifican la riqueza de matices de la palabra.[1]

Deseo, en su abanico semántico, se vincula con términos tales como apetencia, apetito, aspiración, atracción, necesidad, codicia, ganas, gusto, inclinación, intención, pasión, propensión, tendencia, tentación, voto, capricho, antojo, curiosidad, fantasía, excitación; puede incluso confundirse con voluntad, con el querer; frecuentemente alude a la concupiscencia, y en general, habita la libido.

Las imágenes derivadas, construidas, es decir, las metáforas más usuales: las necesidades de hambre y sed. Las *prégnantes* sensaciones imaginarias del ardor, la quemadura, pero también el aguijón, la picadura, la mordedura, etcétera.

A nivel de símbolos, la historia despliega la gama simbólica de la llama, el fuego, el incendio, las cenizas, etcétera.

Noción de deseo

Desde la filosofía de la imaginación, propongo la siguiente noción de deseo.

---

[1] Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert.*

1. Desde el punto de vista del *deseante*:

En general, deseo significa: la tendencia hacia un objeto *x*.

Es un impulso a la posesión.

La finalidad de la acción es la apropiación del objeto.

Es ésta una de las palabras más nefastas en toda la historia de la humanidad.

Apropiación, que en cuanto surgimiento de la propiedad privada, señala Rousseau, significa el comienzo de las calamidades para la especie. En el terreno de la sociedad de consumo, de las relaciones humanas, y metafóricamente, el conocimiento como apropiación, el arte como apropiación —qué tristeza de teorías—, señalan uno de los aspectos más innobles, corruptores y destructores de nuestra especie humana.

El deseante actúa para *dominar* lo deseado, porque lo considera *propio*.

El deseante quiere ser dueño, imperar sobre el objeto. Pero he aquí que, como describe Hegel prolongando el antecedente notorio de Kant, el amo es esclavo de su esclavo. Con lo cual, los papeles se invierten en la precisión de su dialéctica, de manera que el amo es esclavo; el esclavo, libre. En el orden de la literatura española, Jorge Semprún ha desarrollado la paradoja en *El largo viaje*, y Mario Benedetti, en *Pedro y el Capitán*, la emplaza en la relación entre el carcelero, torturador, y el preso, torturado.

El deseante vive en la prisión imaginaria del deseo, en cuanto está sometido al imán de la imagen deseada de un objeto que nunca puede poseer por completo (Proust).

En particular, desear implica tendencia hacia, acción, movimiento con una dirección precisa.

El deseo puede nacer en un instante, o puede tener un periodo más o menos largo de gestación, de incubación.

Una vez declarado, se va volviendo cumpulsivo.

Se vive como cierta compulsión hacia un objeto, que deviene su objetivo.

Lo aproximo a la compulsión por su carácter apremiante, ineludible, la extrema dificultad para no cumplir el acto, para suspenderlo, cuando ese no cumplimiento genera angustia, y en ocasiones, culpa, sufrimiento. Puede convertirse en una tortura en esa cárcel imaginaria.

El deseo brota en el instante, y vive una vida temporal de discontinuidades, de intermitencias. Subjetivamente, su temporalidad es una continuidad de discontinuidades.

2. Desde el punto de vista de *lo deseado.*

¿Qué es lo deseado?

El *cogitatum,* en el sentido de la fenomenología de Husserl, es decir, su referente mental —y al que hemos llamado el *objeto x*—, designa cosas materiales o inmateriales, personas, acontecimientos, sucesos, valores, recuerdos, ideales, presentes, pasados, futuros o utópicos.

En tal sentido, es siempre —"género próximo" (Aristóteles)— un *objeto real.*

"Diferencia específica": un *objeto real* cuya realidad puede ser sensorial (perceptual), imaginaria o fantástica.

Esta noción de lo deseado implica una tesis filosófica radical que trastoca en buena medida las nociones tradicionales acerca de este punto.

Sostener este carácter del objeto del deseo, implica asumir la tesis de que, en rigor, y siempre, se desea la imagen de algo.

En el mundo de lo vivido, lo inmediato es el deseo de la imagen subjetiva de algo x.

Tesis inicial. Lo deseado es una imagen.

Aunque se trate del más imperioso deseo sexual por alguien, o de dinero contante y sonante, se alcanzará ese algo o alguien concreto, material y carnal, gracias a, y a través de, la imagen que ese algo suscita en el espíritu (subjetividad, mente, etcétera). La imagen concreta, en el contexto de todo lo que ella sugiere y suscita, el halo de posibilidades que cada imagen conlleva.

La imagen es un puente.

Es un puente entre el objeto x *y la subjetividad, recorrido en la doble dirección.*[2]

---

[2] Imagen. "Así como la glándula lacrimal segrega lágrimas, la sudoríparas el sudor; la imaginación segrega imágenes. En un sentido general, entiendo por imágenes los 'productos' que la imaginación humana segrega. ¿Cómo caracterizar esos productos llamados imágenes? Si aplicamos la noción aristotélica de definición, señalamos como *género próximo* el hecho que toda imagen es una presentación de un objeto x a la mente, es hacerlo presente. Como diferencia

El objeto suscita la imagen. Más propiamente, el objeto se transpone a la mente como imagen. Está en la subjetividad como imagen. La silla física es la imagen silla, cuando la mirada se desplaza a la subjetividad.

El movimiento inicial va de la imagen al deseo. La imagen funge como detonador del deseo. Una vez nacido, el deseo vive y se alimenta de la imagen. Ella, a su vez, promueve el movimiento que se dirige hacia el objeto. En esta dirección, más que puente se asemeja más bien al tobogán que precipita al individuo hacia el objeto deseado.

Éste es el significado de la tesis inicial, o simplificada.

---

específica, señalo una presentación *configurativa*, o con-formativa. Es una presentación del objeto x en su configuración, diseño, figura, forma o fórmula, dependiendo del tipo de imagen de que se trate. Configuración en un sentido muy amplio alude a todo tipo de imágenes. Diseño, figura, alude sobre todo a imágenes visuales. Forma abarca además imágenes, auditivas, táctiles, en el límite, gustativas. Fórmula, que es un tipo peculiar de forma, se aplica a las imágenes gustativas y olfativas. Implica la manera de presentar a la mente su *cogitatum,* su referente, que consiste en traducir el percepto, recuerdo, concepto, objeto ficticio o lo que sea, a una estructura configurativa, un diseño particular, ya sea externo: figura; o interno: fórmula. El percepto, producto de la percepción, consiste en la aprehensión de uno o varios datos singulares de un objeto presente. Puede ser un objeto mental presente. Transcurre en el presente, y es el registro del objeto. Cuando reconozco que lo que percibo es 'un árbol' y no 'una bicicleta', entonces los datos sensoriales se plasman en imágenes, conceptos y palabras. El recuerdo, producto de la memoria consiste en el conjunto de imágenes, conceptos, valores, etc. en que un objeto se conserva en el espíritu, dura en el tiempo, habita en el presente como un acontecimiento pasado. La imagen, producto de la imaginación, consiste en una emanación configurativa particular de un objeto presente o ausente, real o posible, existente o ficticio, conocido o desconocido, material o conceptual, pasado, presente o futuro, etc. La imagen es la representación configurativa que no requiere el objeto presente, y puede trabajar respecto del percepto, del recuerdo, del proyecto, de la utopía, de lo suprasensible, de lo histórico y de lo suprahistórico. Obviamente, el hombre como especie biológica es una totalidad, su psiquismo, mente o espíritu sano es una totalidad integrada donde ninguna función psíquica trabaja sola, sino que intervienen todas en cada acto psíquico. Unas funciones aparecen como *dominantes,* desempeñando un papel *protagónico* en tal situación o momento, otras como participantes, como *actores secundarios,* unas más activas otras más virtuales, según la situación de que se trate, pero todas presentes en cada caso. Las imágenes son pues, productos, efectos, síntomas de una peculiar actividad humana muy compleja constituida por las múltiples, diversas, complejas funciones, operaciones o acciones señaladas por el verbo: imaginar". María Noel Lapoujade, "Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard". *Revista de Filosofía*, pp. 91-110. [N. de la A.]

Lo más inmediato, si bien son procesos extremadamente complejos, es la reducción del *cogitatum,* el referente, a la imagen.

Si subimos un grado en complejidad, el referente puede ser el resultante de un proceso de construcción, y presentarse en productos derivados más complejos.

Las imágenes pueden convertirse en la materia prima para construir signos, metáforas, símbolos, alegorías, parábolas, etcétera.[3]

Un grado más de complejidad se da en los productos de la *fantasía*.

En *Filosofía de la imaginación* desarrollo el tema de imaginación y fantasía, del cual extraigo ahora una fórmula escueta:

> La imaginación puede proponer mundos alternativos, entonces, crea productos fantásticos.
> La imaginación produce alteración, la fantasía propone alteridad. La especificidad de lo fantástico radica más bien en que su propuesta implica la presentación de otra legalidad, no natural, no científica (sobrenatural, ciencia ficción); crea un contexto para los sucesos cuya legalidad intrínseca le es peculiar, única, autosubsistente y autosuficiente.[4]

Lo imaginario. Si subimos otro grado, por así decir, un cuarto grado, se nos abre un escenario de mayor complejidad: las constelaciones de imágenes, signos, metáforas, símbolos, parábolas, alegorías, mitos, utopías, con su estructura lógica interna específica, constituyen *lo imaginario, universo de mundos imaginarios. Lo imaginario es el universo de los imaginarios de muy diversa índole.*

Lo imaginario es una peculiar constelación de imágenes, o sus derivados, entramados según una lógica interna en una totalidad.

Lo imaginario, normal o patológico, se plasma en los mitos, las utopías, los imaginarios sociales, culturales, étnicos, lingüísticos, de

---

[3] M. N. Lapoujade, "Mito e imaginación"; también M. N. Lapoujade, "De las cárceles de los imaginarios contemporáneos a una estética de la libertad", Conferencia magistral impartida en el II Congreso internacional sobre arte y cultura de los siglos XIX a XXI, Universidad Autónoma de Puebla, 21 de abril de 2008.

[4] M. N. Lapoujade, Cap. 2, "Imaginación y fantasía", *Filosofía de la imaginación*, p. 144.

la literatura, de las ciencias, de las artes, de los autores, imaginarios fantásticos de toda índole, etcétera.

La fantasía puede segregar productos complejos, constitutivos de un *imaginario fantástico*.[5]

La vinculación del deseo con la fantasía aparece en *Los orígenes del psicoanálisis* de Freud, y es retomada por Jacques Lacan, quien coloca al deseo en un plano central de la teoría analítica.[6]

En fin, el deseo, bajo todas sus formas, nace y vive en el trayecto que va de la imagen a la subjetividad y de ella a la imagen, detonado por un objeto y volcado hacia el mismo. En este trayecto, el deseo puede convertirse en una prisión imaginaria. Evoco a Proust, cuando describe que:

> [...] mientras que leía, desplegaba simultáneamente mi conciencia… lo que había primero en mí, de más íntimo, el puñado sin cese en movimiento que gobernaba el resto, esto era mi creencia en la riqueza filosófica, en la belleza del libro que leía, y mi deseo de apropiármelos, cualquiera fuera este libro.
>
> Después de esta creencia central… venían las emociones que me daba la acción en la que yo tomaba parte, pues esta tarde estaba más llena de acontecimientos dramáticos que… toda una vida. Eran los acontecimientos que sobrevenían en el libro que leía; y es verdad que los personajes… no eran "reales"… Pero todos los sentimientos que nos hacen experimentar la alegría o el infortunio de un personaje real se producen en nosotros solamente por el intermediario de una imagen de esta alegría o de este infortunio; la ingeniosidad del primer novelista consistió en comprender que en el aparato de nuestras emociones, la imagen es el sólo elemento esencial, la sim-

---

[5] M. N. Lapoujade, Cap. 2, "Imaginación y fantasía", *Filosofía de la imaginación,* p. 145. M. N. Lapoujade, "De la perversión a la violencia natural", *Revista de Filosofía*, pp. 39-64. M. N. Lapoujade, "La seducción de una filosofía radical en Guy de Maupassant", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* (En prensa).

[6] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis.* "Deseo", p. 96-97 y "Fantasía", p. 138 y ss. Sigmund Freud, *Los orígenes del psicoanálisis.* Correspondencia con Fliess, carta del 2 de mayo de 1897, p. 197; Manuscrito L, 2 de mayo de 1897, p. 200; Manuscrito M, 25 de mayo de 1897; Notas II, Arquitectura de la histeria, Fantasías, p. 204-205: "Las fantasías se originan por la combinación inconsciente de lo vivenciado con lo oído, siguiendo determinadas tendencias. Estas tendencias persiguen el propósito de tornar inaccesible el recuerdo".

> plificación que consistiría en suprimir pura y simplemente los personajes reales sería un perfeccionamiento decisivo. Un ser real, por profundamente que simpaticemos con él, en gran parte es percibido por nuestros sentidos, es decir, permanece opaco para nosotros, ofrece un peso muerto que nuestra sensibilidad no puede superar.[7]

De la creencia surge su deseo de apropiación, y la intensidad de las emociones sumergido en ese mundo habitado por personajes "no reales", pero ellos o los personajes de la vida misma, sólo nos impactan por mediación de una imagen. La imagen es un elemento central. Esencial aun para el encuentro con un ser "real", pues su subjetividad, su intimidad, escapa a los sentidos, sólo puede ser imaginada.

El espíritu exquisito de Proust ofrece inabarcables pasajes de una profundidad y una belleza inaudita. Entre tantos en que observan las filigranas del deseo, voy a rescatar sólo uno más. Se trata del instante del nacimiento del vehemente deseo de Swann por Odette:

> [...] ella impactó a Swann por su semejanza con esta figura de Zéphora hija de Jéthro, que se ve en un fresco de la capilla Sixtina. Swann había tenido siempre ese gusto por encontrar en la pintura de los maestros no solamente los caracteres generales de la realidad que nos rodea, sino lo que, por el contrario, parece lo menos suceptible de generalidad, los rasgos individuales de los rostros que conocemos….
> […] el placer fue más profundo y debía ejercer sobre Swann una influencia durable, que él encontró en ese momento en la semejanza de Odette con la Zéphora de este Sandro di Mariano (Botticelli).
> […] Él la miraba, un fragmento del fresco aparecía en su rostro y en su cuerpo… esta semejanza le confería ella también una belleza, la volvía más preciosa.
> […] Él olvidaba que Odette no era una mujer según su deseo, pues precisamente su deseo había estado siempre orientado en un sentido opuesto a sus gustos estéticos.
> La palabra "obra florentina" le daba un gran servicio a Swann. Le permitió, como un título, hacer penetrar la imagen de Odette en un mundo de sueños donde ella no había tenido acceso hasta en-

[7] *Du côté de chez Swann, Combray*, pp. 83-84. [N. del E.: La traducción es de la autora].

> tonces y donde ella se impregnó de nobleza. Y mientras que la vista puramente carnal que había tenido de esta mujer, renovaba perpetuamente sus dudas sobre la cualidad de su rostro, de su cuerpo, de toda su belleza debilitaba su amor, estas dudas fueron destruidas, este amor asegurado cuando tuvo en ese lugar por base los datos de una estética cierta.[8]

Ese deseo nace también de una imagen, pero el refinamiento de Proust hace nacer el deseo de Swann de la contemplación de una obra de Botticelli. No obstante tener conciencia de que Odette no es bella ni de su tipo, el hecho de asociarla a la belleza en la pintura de Botticelli vuelve deseable la imagen de Odette.

Swann comienza a encontrar bella la imagen de Odette cuando esa imagen encuentra una justificación en su propia cultura estética, es decir, su belleza está avalada por la belleza de la Zéphora de Sandro di Mariano, Botticelli.

De modo que la descubierta "belleza" de Odette tiene un carácter estético, en el espíritu de Swann.[9]

Se trata, pues, de un deseo surgido de una compleja mediación creada por un juego de imágenes.

Si el deseo crece hasta teñir el psiquismo, o reviste una alta intensidad, puede convertirse en una prisión para el deseante.

Prisiones imaginarias del deseo

A nivel psicológico, vivido, el deseo puede desarrollarse de forma "normal" o "patológica",[10] convertirse en una bulimia imparable, de manera que el individuo habita una cárcel sin barrotes, en su dependencia inerme de imágenes mórbidas.

Su subjetividad se transforma en una suerte de prisión imaginaria, para este ser sin libertad.

Si la meta es inalcanzable, todavía no alcanzada, el placer prometido, imaginado, genera sufrimiento, dolor. Mientras la meta

---

[8] *Un amour de Swann,* pp. 53-55.

[9] *Le côté de chez Swann, Le nom de pays: le nom,* p. 402, comenta el pasaje crucial de *Un amour de Swann,* pp. 219-220.

[10] Enfermedad y salud. M. N. Lapoujade, "Una estética de la salud", I Congreso Costarricense de Bioética, 2008. [N. de la A.]

no se ha alcanzado, el deseante padece ansiedad, desasosiego, por momentos desesperación, angustias.

Su espíritu vive una gama diversa de turbulencias; es ésta una de las prisiones imaginarias del deseo.

Evoco la poesía de Antonio Machado, cuando en "Yo voy soñando caminos de la tarde" parece detenerse, recogido, un instante:

En el corazón tenía
La espina de una pasión;
Logré arrancármela un día;
Ya no siento el corazón.

A nivel de la sociedad de consumo

Esas necesidades sin freno de consumir, comprar, poseer, convierten a los individuos en permanentes carentes, insaciables deseantes de cosas, dependientes, servidumbre contemporánea.

Actualmente, en la sociedad de consumo —realizada o como modelo social aún en la miseria—, los mecanismos del poder crean necesidades voraces, enfermas, que ponen en marcha las que Deleuze y Guattari llamaron "máquinas deseantes".

El consumidor consume para vivir.

El consumista vive para comprar, usar, utilizar, tener, poseer.

El consumista, caricatura del consumidor, es aquel en quien las necesidades de posesión lo vuelven un ser sometido a un deseo insaciable de apropiación.

El deseo de posesión de cosas, de objetos, instala al deseante en su cárcel imaginaria en la que la felicidad se asocia con el acopio ilimitado de cosas.

Está encadenado a lo deseado, enajenado en imágenes de sus infinitas carencias materiales.

Kant y el deseo

Antes aun de las actuales sociedades de consumo, Kant vio la amenaza social del desear como móvil de la vida.

Kant, observador infatigable de lo cotidiano, de sus paisanos y congéneres, ve el peligro del deseo, del desear; apetecer como amenaza social. ¿Cómo negarlo?

Desear lo que otro tiene produce envidia, rencor, odio y violencia, muerte, destrucción, la insociable-sociabilidad que caracteriza lo humano.

El peso del deseo es tan fuerte, que desequilibra la balanza de la subjetividad; es preciso encontrar un contrapeso a las inclinaciones, los impulsos, los deseos. En tal sentido, su ética de alguna manera restablece el equilibrio perdido.

En la brújula de su ética incluye una distinción decisiva: el desear y el querer, productos de la facultad de desear y de la facultad de querer (voluntad), respectivamente.

La facultad de querer en su acción legal (voluntad en relación con la razón) puede acorralar los peligros inherentes al deseo intempestivo, sin ley.

El desear, sostiene Kant, "es la autodeterminación del poder de un sujeto por la representación de un hecho futuro".[11]

Apetecer sensorial, inclinación, impulso a la posesión del objeto *x*, por ende, dependiente de él; Kant aproxima todos estos fenómenos a la enfermedad, y los critica por alejar al deseante, paciente, de su libertad.

El querer, nacido de la facultad del querer, la voluntad, puede ser autónomo. En la voluntad perfecta, santa, inexistente, pues, en el campo de lo humano: se quiere lo que se debe. Si quiere lo que debe, ese ser es, entonces, autónomo, un ser libre en la sociedad.

El hombre, que deviene siempre en la asíntota, se aproxima indefinidamente a la libertad de la voluntad, sin conseguir jamás la meta, lo absoluto, lo perfecto. Por ende, se muestra, aparece como fenómeno (pues no es posible aprehender lo que es en sí, el noúmeno es interrogación, misterio). Así, el hombre, siempre oscilante, viviendo impulsos, inclinaciones, se manifiesta siempre como "deseante".

De esta manera Kant, el defensor a ultranza de la libertad humana, quiere liberar al deseante prisionero ofreciéndole la posibilidad de su autonomía, dirigiendo su vida por el querer libre.

---

[11] Immanuel Kant, *Anthropologie, du point de vue pragmatique*, Livre III, pp. 109 y ss. *Cfr.* además, "El comienzo presunto de la historia humana", *Crítica de la razón práctica*.

Spinoza y la especie deseante

Históricamente anterior, Spinoza se centra en el deseo, cuya restricción última no es la libertad, sino la vida. Sólo valen los deseos que apuntan a la vida, su afirmación, su expansión, aquellos que dicen sí a la vida (parafraseando a Nietzsche).

Con este desdoblamiento del desear y el querer en el seno de lo humano, Kant matiza un peligro inherente a la filosofía de Spinoza en este preciso punto, pues Spinoza instala entre las afecciones, al deseo como medular a la especie. "El deseo es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a obrar algo por una afección cualquiera dada en ella".[12]

El deseo, el apetito más esencial a la especie, es el que se esfuerza por persistir en su ser. Cada cosa, cada ser, se esfuerza, apetece seguir siendo, persistir en su ser, por perseverar en su ser. Este es el deseo más básico y universal.[13]

En el hombre ese esfuerzo es realizado por el alma.

¿Cómo realiza el alma ese esfuerzo?

"El alma se esfuerza cuanto puede, por *imaginar* las cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar del cuerpo."[14]

En última instancia, mediante lo imaginado es posible reforzar la persistencia en el ser; se logra, pues, encaminar hacia la vida plena. Las afecciones despiertan apetitos, deseos, tanto más intensos cuanto más profunda es la afección.

El *conato*, lo más esencial de lo humano, logra afianzarse y potenciarse por la imaginación.

Los peligros de las cárceles imaginarias del deseo son sorteados en la filosofía de Spinoza mediante los esfuerzos de una imaginación que cuide y acentúe *el conato*.

Con Spinoza llegamos a una concepción del *hombre como deseante*.

En este giro filosófico, si bien considero relevante la postura de Spinoza, pienso que es necesario prolongar más la mirada hacia formas de pensar más lejanas. Así, saltar sobre los límites de la filosofía, y asomarse a la sabiduría primigenia.

---

[12] Baruch Spinoza, Definiciones de los afectos, I, *Ética,* p. 154.

[13] Tercera parte, "Del origen y de la naturaleza de los afectos", Proposición VI a VIII, *Ética*, pp. 110-111.

[14] Proposición XII y siguientes, *op. cit.*

En estos confines brumosos de la historia surge la luz de la tradición oriental, que ofrece una manera sabia para *deconstruir* las cárceles imaginarias, entre ellas las del deseo. Sus preceptos orientan hacia una libertad plena, con los ojos puestos en la sabiduría de la especie.

El camino indica: hacia la conquista de una imaginación libre
El sabio en la especie

La *Bhagavad Gita* invita a combatir el deseo. En ese combate, el individuo se libera de esa prisión sin barrotes. El individuo deviene libre.

> [...] KRISNA. 57. Aquel que en todo lugar se halla libre de ataduras; que no experimenta ni regocijo ni pesar cuando la fortuna le sonríe o le da la espalda; ese posee una sabiduría serena.
> 58. Y cuando en recogimiento, cual tortuga que repliega sus miembros, repliega sus sentidos de la atracción que ejercen los placeres, entonces la suya es una sabiduría serena.
> 62. Cuando un hombre habita en los placeres de los sentidos, surge en él la atracción por éstos. De la atracción surge el deseo, el ansia de posesión, y ésta conduce a la pasión, a la ira.[15]
> [...] KRISNA. 37. El deseo ávido y la ira, […] el mayor de los males, suma de la destrucción; tal es el enemigo del alma.
> 39. La sabiduría se halla nublada por el deseo, enemigo siempre presente del sabio; deseo en sus innúmeras formas, el cual como un fuego no halla nunca satisfacción.
> 41. Armoniza, pues, tus sentidos, y mata el deseo […] que destruye la visión y la sabiduría.[16]

Combatir el deseo: el modelo es *el sabio en la especie*.

Pero, el sabio, ¿no desea?

Si puede llamarse deseo, la sabiduría consiste en realizar la armonía exterior e interior. Su deseo coincide con su ser: es lo que desea, y desea lo que es.

---

[15] La *Bhagavad Gita*, 2, p. 68. Batalla simbólica entre las fuerzas de la luz y la oscuridad. Arjuna representa el alma del hombre. Krisna, el auriga del alma. [N. de la A.]

[16] *Op. cit.*, 3, p. 76.

Así deviene libre, porque vive en armonía con la bella precisión cósmica, sus ritmos, sus sonidos, sus aromas, sus sinergias. Energía sincronizada con la energía cósmica, sin distinción. Ya se esfuma la dualidad, y nace la unidad. Este estado de libertad en la exactitud matemática del cosmos, da el goce imperturbable de la existencia. Entonces, su vida transcurre como existencia estética y deviene una obra de arte radical.

La imaginación estética: destrucción y creación[1]

La perspectiva desde la que voy a enfocar el tema es, en general, una perspectiva filosófica (género próximo), al tiempo que desde una perspectiva estética.

Pero voy a presentar la filosofía traducida a un lenguaje arquitectónico.

En particular, es un enfoque desde mi *filosofía de la imaginación.*

Consecuente con ello, iniciamos la reflexión con una metáfora, tema central en la filosofía de la imaginación.

El discurso filosófico puede expresarse en metáforas.[2]

---

[1] Conferencia impartida en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay, 23 de septiembre de 2010. Este texto es una síntesis de pensamientos y pasajes de otros textos de esta obra. Sin embargo, no es una mera repetición de lo mismo, sino la permanencia de tesis nucleares en mi pensamiento, ahora ensambladas en una nueva sintaxis, con la cual pretendo hacer más explícita la trama integral de la propuesta. [N. de la A.]

[2] Del latín *metaphŏra,* y este del griego μεταφορά, traslación. En retórica, designa un tropo que consiste en *trasladar* el sentido recto (propio o literal) de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., *Las perlas del rocío.* Diccionario de la RAE. *Sustitución* de una palabra por otra según la analogía. Aristóteles. Injerto (*greffe*) semántico. Pirard. (¡Pirard define la metáfora con una metáfora!). Dice Lacan: "L'étincelle créatrice de la métaphore" implica sustitución de un significante por otro en la cadena semántica. Jakobson: La similitude relie un terme métaphorique au terme auquel il se substitue "expresión condensada". En mi concepción defino la metáfora como uno de los posibles trabajos con imágenes. Es un procedimiento voluntario, deliberado. La metáfora es una imagen derivada, construida, por el traslado y sustitución de la connotación directa de la imagen inicial a la segunda imagen, resultante, que es la que se llama metáfora. El traslado se funda en una semejanza semántica respecto de un objeto *x*. Son operaciones de transferencia, conexiones semánticas. La semejanza (similitud) puede producir: analogía (x=y); la comparación (x es como y); la simulación y el "como si" (x es como si fuera y). Una metáfora "radical" (término de Cassirer) resulta de deslizar imperceptiblemente e instantáneamente los significados literales propios de una imagen, a otra nueva. Metáfora implica novedad, creación, apertura, mundos posibles, libertad. [N. de la A.]

La metáfora que condensa el hilo conductor de este ensayo es una metáfora arquitectónica que condensamos en la palabra "construcción".

Nuestro pensamiento, en el montaje del lenguaje, se desarrolla como una "construcción", sustantivo del verbo "construir", es decir, de la acción de construir.

De manera que el plan (o plano) de este ensayo comenzará por los cimientos, que en jerga filosófica se llaman "premisas".

Construiremos sobre ellas dos habitaciones, espacios para ejercer la acción de *habitar*.

Es preciso retener dos verbos, dos acciones humanas: "construir", "habitar", que veremos crecer a lo largo del texto hasta la conclusión.

El material para la construcción no es el ladrillo, la piedra o la madera, sino imágenes, metáforas, conceptos, palabras, iladas por un conjunto de operaciones, procesos de la mente o subjetividad, realizados por la función de la imaginación, en conjunción con las demás funciones del psiquismo.

Premisas

Las imágenes. Así como la glándula lacrimal segrega lágrimas, la sudoríparas, el sudor; la imaginación segrega imágenes.

En un sentido general, entiendo por imágenes los "productos" naturales, inmediatos, espontáneos, que la imaginación humana segrega.

¿Cómo caracterizar esos productos llamados imágenes?

Si aplicamos la noción aristotélica de definición, señalamos como *género próximo* el hecho de que toda imagen es una presentación de un objeto *x* a la mente, es hacerlo presente.

Como diferencia específica, señalo una presentación *configurativa* o *con-formativa*.

Es una presentación del objeto *x* en su configuración, diseño, figura, forma o fórmula, dependiendo del tipo de imagen de que se trate. Configuración, en un sentido muy amplio, alude a todo tipo de imágenes.

Diseño, figura, alude sobre todo a imágenes visuales. Forma abarca, además, imágenes, auditivas, táctiles, en el límite, gustativas.

Fórmula, que es un tipo peculiar de forma, se aplica a las imágenes gustativas y olfativas.[3]

En síntesis, la imagen es el producto natural, inmediato de la imaginación, presente a la mente, y consistente en una emanación configurativa particular de un objeto presente o ausente, real o posible, existente o ficticio, conocido o desconocido, material o conceptual, pasado, presente o futuro, etcétera.

Las imágenes son la materia prima para construir los imaginarios.

Los imaginarios. El complejo mundo de las imágenes constituye los diversos tejidos específicos, totalidades peculiares llamadas "los imaginarios".

Defino, en síntesis, *lo imaginario* como un *universo de imágenes.*

Lo imaginario, en sentido amplio, es una *constelación* de imágenes en un todo específico, regido por su propia lógica interna, de la identidad, la no contradicción, la sí contradicción, la dialéctica, la simbólica, el oxímoron, etcétera.

Cada imaginario constituye una *sintaxis* de imágenes con su propio código, con su *semántica* concomitante.

Más particularmente, lo imaginario puede construirse como tejido de imágenes, señales, iconos, signos, símbolos, emblemas, metáforas, parábolas, alegorías, etcétera.

Lo imaginario puede ser normal o patológico, individual o social, cultural o primordial, histórico o arquetípico, puede construirse con imágenes provenientes de los más diversos sentidos: visuales, auditivas, olfativas, táctiles, y de diversos orígenes en la imaginación trabajando con otras fuerzas anímicas; así surgen desde imágenes del deseo, mnémicas, afectivas, pasionales y fantásticas, hasta

[3] El percepto, producto de la percepción, consiste en la aprehensión de uno o varios datos singulares de un objeto presente. Puede ser un objeto mental presente. Transcurre en el presente, y es el registro del objeto. Percibir a otro, a Juan, significa tener la imagen del otro en el espíritu o subjetividad. El recuerdo, producto de la memoria, consiste en el conjunto de imágenes, conceptos, valores, etcétera, en que un objeto se conserva en el espíritu, dura en el tiempo, habita en el presente como un acontecimiento pasado. Recordar a Juan es retener su imagen en el espíritu. Soñar a Juan es la presencia de las imágenes de Juan durante el dormir. Implica la manera de presentar a la mente su *cogitatum,* esto significa: su referente, que consiste en traducir el percepto, recuerdo, concepto, objeto ficticio o lo que sea, a una estructura configurativa, un diseño particular, ya sea externo: figura; o interno: fórmula. [N. de la A.]

imágenes para encarnar la racionalidad, etcétera. Los imaginarios constituyen entramados lógicos en todos los campos de lo humano. Puede tratarse de lo imaginario de un autor, obra, periodo, de un área del saber humano, etcétera.

Así aparecen imaginarios históricos, sociales, psicobiológicos, de la mente o del cuerpo, míticos, literarios, matemáticos, lógicos, físicos, metafísicos, religiosos, místicos, sagrados o profanos, etcétera.

La gran hacedora de imaginarios es la *imaginación humana*, Penélope de esos tejidos siempre repetidos y siempre nuevos. Repetición y diferencias en las infinitas singularizaciones, las puestas en obra, emergentes de la imaginación, fuente universal secretora inagotable.

Noción de imaginación

> La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir —en sentido amplio— imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden. perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.: consciente o inconsciente: objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc., o en ocasiones es ella la dominante, y por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos.[4]

En general, considero que es posible describir los complejos movimientos de la imaginación agrupándolos en dos modalidades: la *imaginación vivida* y la *imaginación en el "como si"*.

La que llamo la *imaginación en el "como si"* implica la actitud del hombre *ante* el mundo. Imaginar, en este sentido, es proponer imá-

[4] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 21.

genes en lugar de, como si fueran el objeto. Implica la duplicidad en cuanto desdoblamiento, inherente a lo humano; se trata de la simulación, no en el sentido del disimular, sino de simular.

Pongamos solamente dos ejemplos: el juego del niño que hace como si una cajita fuera un tren, el pintor hace *como si* los zuecos fueran unos zuecos. De ahí hasta la duplicidad irónica, humorística del desdoblamiento en Magritte del cuadro cuya imagen es una pipa, y cuya leyenda dice: "Esto no es una pipa".

En general, la imaginación procede por *operaciones de sustitución*, desde las más aparentemente elementales, pasando por metáforas, signos, alegorías, parábolas, emblemas, etcétera, a las más complejas y abstrusas operaciones de simbolización.

La que llamo *imaginación vivida* avizora una trama compleja y directa de posibles relaciones *con* y *en* lo real, porque se regocija en la intimidad de una relación poética con lo que aparece.

El ámbito de la relación poética alcanza más hondamente lo real, porque la conmoción de una relación vivida toca registros imperceptibles al rigor de la razón pura.

Así, desde la intimidad vivida el hombre es capaz de envolver en sus redes, tejidas con los hilos de la imaginación, todo lo que aparece y se le da: exterioridad e interioridad; universalidad, particularidad y singularidad únicas.[5]

En este caso, si puede hablarse de sustitución, lo es en un sentido sutil. Se trata aquí de la anteposición de lo imaginado, lo soñado, al dato. El mundo imaginado es anterior al mundo real, que primero es vivido imaginariamente, se vive *en* y *como* imágenes.

Esta acción imaginante corresponde al hombre *en* el mundo, el hombre poblando el mundo, en la inmediatez, como la piedra, la flor, el pájaro. Es una forma muy delicada de sustitución como inversión, primero la imagen, luego el percepto.[6]

Tesis básicas

Para *contextualizar* las tesis filosóficas básicas de este ensayo, imaginémonos en los orígenes, en la irrupción de nuestra especie biológica,

[5] M. N. Lapoujade, *op. cit.,* p. 150.

[6] Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement,* p. 216.

irguiéndonos de nuestro universo circunscrito a la tierra delante de los ojos, transitando el mundo en cuatro patas.

Esta especie sin más instrumento que sus manos recientemente liberadas y su mirada al horizonte, levanta la cabeza al cielo, y algunos elegidos de allí reciben la ley, se le revelan el sentido y los indicios de comprensión de su *hábitat* ahora abierto a la inmensidad.

Esa especie, pedazo de *physis*, sobrevive gracias a los lazos muy fuertes con el cosmos en que se halla inmerso; constituye un elemento más del paisaje en el cual se integra.

Ligado a la tierra, el *humus,* al agua, al aire y al Sol. El Sol ofrece un don originario, una acción bondadosa por la que incendia algún madero con lo cual le revela a esa especie humana naciente su naturaleza ígnea, y con ella, le revela el señorío del fuego creado o robado (Prometeo).

Ese hombre naciente cuenta con su cuerpo nuevo y con una poderosa imaginación vivida para aprender a desplazarse y sobrevivir.

Los elementos de la naturaleza —tierra, agua, aire y fuego— lo determinan. Esos elementos son, como dice Bachelard, verdaderas "hormonas" de la imaginación.[7]

Ellos despiertan las acciones originarias de imaginar, de soñar lo circundante. Este mundo que impacta y sorprende por su fuerza, su regularidad, su esplendor.

Así, esta especie vive el *thauma estético,* que sostengo es el *thauma originario, primordial.*

Sólo después despertará al *thauma filosófico*, a la interrogación inquisidora, a la mirada escrutante, ávida de comprensión racional.

Me refiero a *thauma estético* en el sentido más crudo y literal posible, asombro, maravilla ante las imágenes sensibles del mundo.

> El mundo es bello antes de ser verdadero.
> El mundo es admirado antes de ser verificado.[8]

Hasta aquí los cimientos.

Sobre ellos, construimos dos habitaciones.

---

[7] *Op. cit.,* p. 19.

[8] *Ibidem*, p. 216.

Con base en todo lo anterior, mi propósito es esbozar dos tipos de operaciones de la imaginación, entre la compleja trama de sus posibles construcciones.

Primero, un espacio de la imaginación destructora, que les invito a habitar por unos momentos.

Después, mostraremos algunos aspectos de la imaginación constructora.

Ellas diseñan dos habitaciones de nuestra construcción imaginaria.

Imaginación destructora

Habitemos un instante el mundo de la imaginación destructora.

Entremos al mundo literario de Lautréamont, en *Los cantos de Maldoror.*

Mi lectura de Lautréamont

La obra de Lautréamont es un despliegue inaudito de posibilidades de la imaginación humana volcada a destruir.

La imaginación prodigiosa de Lautréamont presenta un abanico exhaustivo, extremadamente complejo, de una enorme diversidad de operaciones que la imaginación humana puede segregar, cuyo movimiento apunta a destruir, de muy diversas maneras.

Los invito a asomarnos a estos trabajos terribles de la imaginación.

Ante todo, atención: es preciso abandonar, desde ahora, un cliché gastado, consistente en separar dicotómicamente imaginación-realidad.

La imaginación, imágenes e imaginario, *no* se oponen a real.

La división dicotómica real de un lado, imaginario del otro, es, además, un error lógico.

Esto es lo que nuestro filósofo Vaz Ferreira llamaba un sofisma o paralogismo, razonamiento erróneo, de falsa oposición.

La imaginación, sus imágenes y sus imaginarios *son reales, están ahí, existen.*

Por otro lado, lo que se llama lo "real" es el resultado de aplicarle diversas construcciones imaginarias, científicas, tecnológicas, literarias, artísticas, y también subjetivas, parciales, prejuicios, etcétera, a una "materia prima" natural.

Nunca se percibe el dato puro, sino en la subjetividad que lo encuadra, clasifica, nombra, goza y estudia ("La historia de Lisboa").[9]

Esa "materia prima", en primera instancia reductible a los cuatro elementos, sustancias químicas, reductibles a una fuerza física: energía. La cual se constata por sus efectos, pero solamente puede imaginarse en teorías físicas.[10]

Atención: la imaginación humana ha sido una protagonista real a lo largo de todas las historias de la humanidad en cualquier época, en cualquier geografía, es decir, en todo espacio-tiempo.

La historia es un nombre genérico que designa no sólo las infinitas lecturas posibles de un mismo hecho, acontecimiento o personaje, sino también, además, las diversas historias que la componen: historia de la Tierra, en ella, historia de nuestra especie biológica, en relación con las diferentes historias: sociales, políticas, religiosas, artísticas, científicas, etcétera.[11]

En suma, en ese inmenso campo de la historia, la imaginación humana se ha hecho presente y participado de mil maneras en todos los campos.

En todos dejó su huella, participó o lideró sus construcciones, propició sus destrucciones imaginándolas, y por si fuera poco, propuso alternativas de mundos posibles, léanse utopías, teorías, etcétera.

Es la *realidad histórica de la imaginación.*

Asimismo, la imaginación y sus procesos son una realidad en el psiquismo humano de vigilia, sueño, ensueño, normal, patológico, científico, tecnológico, religioso, místico o artístico.

Es la *realidad antropológica de la imaginación.*

En mi filosofía de la imaginación, defino al hombre como *homo imaginans, hombre imaginante.*[12]

¿Por qué explico esto?

---

[9] M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer.*

[10] Einstein, en M. N. Lapoujade, *op. cit.*, pp. 135-136.

[11] El rótulo la historia suele quedar vacío o unilateral, porque bajo esa etiqueta se presenta en general la historia sociopolítica de la humanidad, que es precisamente el escenario donde surgen las facetas más tenebrosas de lo humano. [N. de la A.]

[12] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación.*

Porque entre tantas hermenéuticas simplificadoras, que reviven —especie de maniqueísmo filosófico—, se afirma que la obra de Lautréamont se encuadra en el realismo a secas, en cuanto describe la sórdida realidad de esta especie depredadora.

Nadie en su sano juicio negaría que Lautréamont describe la sordidez humana.

Pero esos antros tenebrosos de lo humano fueron creados, diseñados, proyectados por una imaginación macabra, y después, hechos realidad por esta especie tan peculiar.

La destrucción, la depredación, el holocausto, las masacres, la violencia hacia el otro lamentablemente son muestras de una poderosa imaginación al servicio de la muerte, no de la muerte natural, sino la muerte provocada por las perversiones de que es capaz esta especie llamada "humana" y "racional".

Los hornos crematorios necesitaron ser creados por una imaginación perversa, enferma de odio, después construidos, y después habitados.

En consecuencia, la etiqueta de "literatura realista" de Lautréamont es muy pobre e insuficiente y más bien indica la ignorancia para darse cuenta de que esa terrible realidad ha sido segregada por la imaginación destructora.

La obra de Lautréamont es un despliegue literario; ya ello nos coloca en el terreno de la imaginación, pero además, un despliegue literario rico y preciso de *imágenes, metáforas, signos* y símbolos de la crueldad, de los impulsos biológicos de destrucción, de placer en el dolor, el sufrimiento, la laceración, el sometimiento, el masoquismo y el sadismo.

La obra de Lautréamont es un despliegue deslumbrante de la imaginación poética de la crueldad.[13]

Hasta aquí mi lectura de Lautréamont desde la filosofía de la imaginación. Ahora vamos a Lautréamont.

Isidore Ducasse (Lautréamont), (1846-1870), *Les chants de Maldoror* (1868 se publica el primer canto), Éditions Jean-Claude Lattès, París, 1987.

---

[13] Lo que sigue lo tomo de mi libro *Diálogo con Gaston Bachelard en torno a la poética*. [N. de la A.]

Su poesía, señala Ducasse, es el ataque permanente al hombre tal cual es, la lucha contra el hombre, que ha "cretinizado" a lo largo de la obra[14] y los reproches al Creador, por haber engendrado "tal gusano".[15] Su obra es cortante como un viento helado y blasfema en su sufrimiento por el género humano.

En una referencia al primer párrafo de este libro, Lautréamont es un ejemplo claro de ese ser que lleva en su espíritu dos geografías entrelazadas, nace en Montevideo y allí vive, estudia, observa, hasta los catorce años, en que emigra al país de sus padres, a Tarbes, y luego a París, donde muere diez años después.

Las referencias a la geografía montevideana son nítidas y precisas, afloran en cada página, íntimas, marcan toda la obra. A ella incorpora las vivencias carcelarias de su internado en Tarbes, y la geografía urbana de París y sus pobladores, encarnadas en él conjuntamente, así como la mirada de filosa lucidez a ambas sociedades que pueblan su espíritu, hablan de la identidad compleja de su autor integrada en un tejido unido.

Sin embargo, Lautréamont reivindica su "frialdad, su prudencia y su lógica implacable" en la descripción de la crueldad humana, el odio, el vicio, el mal.[16]

De manera que *Los cantos de Maldoror* son una obra testimonio, una galería de cuadros de los horrores de la imaginación humana, que desde tiempo inmemorial inventa las atrocidades más agresivas.

El Lautréamont de Gaston Bachelard

Por su parte, Gaston Bachelard encuentra en esta obra un autor "insaciable devorador del tiempo", y toda su energía concentrada en las infinitas agresiones; es decir, según Bachelard, *el complejo de la vida animal.*

La obra de Lautréamont se convierte, a los ojos de Bachelard, en una "fenomenología de la agresión".

La agresión es siempre acción, construida con la discontinuidad de los actos resultantes de impulsos animales de potencia y exigencia impostergable.

---

14 *Cfr.* p. 439.
15 *Cfr.* p. 98.
16 *Ibidem,* Chant deuxième, pp. 140-141.

La agresión no espera que le sea dado un tiempo, sino que lo toma, lo arranca, lo atrapa, lo colma y lo acaba. De inmediato arranca otro ataque repentino, crueldad creadora de horror, cuya saciedad no dura.

La agresión animal es insaciable y vertiginosa.[17]

En tal sentido, el extenso bestiario de Lautréamont —que Bachelard se encarga de contabilizar en 185 animales y más de 430 referencias—[18] no es un elenco de metáforas, sino la imaginación literaria del etólogo, que encuentra en los instrumentos animales de ataque descritos con científica precisión literaria, las acciones impulsivas que la maldad humana despliega.

Un ataque eficaz requiere de una metamorfosis "urgente y directa", observa Bachelard.[19]

De tal manera que la imaginación ducassiana se expresa con velocidad, con urgencia; sus imágenes son las puntas, los filos, las garras, las aristas, los estertores, las desgarraduras instantáneas, inesperadas, precisas.

Entonces, es una suerte de *imaginación del frenesí del acto animal.*

Es imaginación biológica.

En Lautréamont, la imaginación recupera al animal humano, recupera su cuerpo en los movimientos más brutales.

Conclusión

Para concluir, es preciso considerar que las destrucciones, signos de lo humano, hablan de su origen.

Las atrocidades tienen también el sello de lo humano.

Su origen es la titánica fuerza de creación de la imaginación humana.

La especie humana, entre tantas capacidades, también tiene el poder de crear los más macabros y sutiles mecanismos de destrucción. Estamos, pues, ante otro signo de la imaginación creadora.

Imaginación creadora

Habitemos ahora otros espacios. Les invito a atisbar el rico universo de la imaginación creadora.

---

17 G. Bachelard, *Lautréamont*, pp. 8-9.

18 G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 11-12.

19 *Ibidem*, p. 22.

La humanidad ha sembrado odio, destrucción, guerras, holocaustos, asesinatos, explotación, violencia, sumisión, tortura, injusticias múltiples, con alto grado de brutalidad o refinamiento, así como también se ha empeñado en erosionar y destruir el planeta, su *hábitat* natural.

Sin embargo, esta misma humanidad es capaz de creaciones y construcciones imaginarias sorprendentes de todo orden: artístico, científico, tecnológico, filosófico, literario, religioso, que colaboran para aspirar a "vivir mejor".

Esta especie tristemente depredadora, en buena medida enferma de violencia y destrucción, con cualquier política, religión, sistema jurídico, educación, en toda época y todo lugar, sociedad, cultura, etnia, o en lenguaje más abstracto, en todo espacio-tiempo, ella misma es la creadora de arte, de belleza, ¡de vida para la vida!

Es una necesidad recordar, por repetición sonora, que la balanza está desequilibrada, pues nos hemos olvidado de persistir en la vida, de recobrar el conato spinoziano: el persistir de la especie en ella misma.

Haremos resonar una vez más el grito nietzscheano del sí a la vida; más que vigente, yo diría que hoy en día es *urgente*.

Ante todo, es necesaria una profilaxis generalizada, una catarsis total, una purificación radical de los imaginarios que, en general, pueblan la mente.

En mi concepción del mundo y de la vida, con los pies bien puestos sobre la tierra, conociendo "el nigredo" (tomo el término prestado a una fase de la alquimia) que nos habita, sin embargo, como medida necesaria de salud, de justicia y de verdad, es imperioso levantar la mirada hacia la luz.

En la actualidad, dado el estado de descomposición del mundo, es necesario poder sacar la nariz de la inmundicia y respirar aire puro.

Sin duda, es preferible habitar y dejarse habitar por la fuerza desbordante de la imaginación como dinamo de imaginarios que impulsen a la vida.

Más aún, imaginarios que impulsen a una vida digna.

De esta manera, abro nuestra segunda habitación, la imaginación creadora, bajo un lema de Schiller:

Vive con tu siglo, pero no seas su criatura;
haz para tus contemporáneos lo que necesiten,
no lo que ellos alaben.[20]

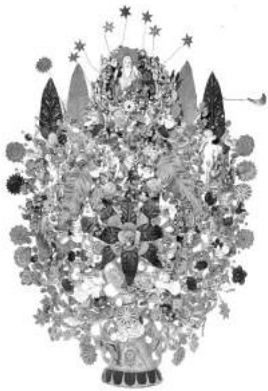
Hoy, más que nunca, es necesario darle a la vida una inyección de vida.

La vida humana en la actualidad está débil, herida de muerte y destrucción.

El pensamiento humano debe curarla, aligerarla, embellecerla. La vida actual está saturada de horror, guerra, genocidios, injusticias, violaciones, masacres, hambrunas, holocaustos.

Es preciso tener memoria de todo, pero también, memoria de la belleza, de la armonía. Es preciso, además, un canto de gratitud a la vida.

Es preciso, una vez más, dejar resonar el grito nietzscheano del *sí a la vida* que, más que vigente, es hoy urgente.



Ese clamor de vida resuena en la bella imagen que nos cobija: este extraordinario árbol mexicano de la vida, nacido de las manos imaginantes, las manos espirituales de un alfarero de Metepec, el gran artista del barro Tiburcio Soteno,[21] artista de la pasta primi-

[20] Brief IX, *Über die ästhetische Erwiehung des Menschen*, p. 35.

[21] Entrevista a Tiburcio Soteno, *Artes de México*, "Metepec y su arte en barro", p. 57. *Árbol de la vida*. Colección Museo Dolores Olmedo. Imagen del Congreso.

genia, pasta madre cuyas entrañas de tierra y agua, aire y fuego, se prodigan en un imaginario de vida y color, religioso y cotidiano, histórico y sin tiempo, inmanente y trascendente.

No se necesita subir a las cumbres de un pedante arte intelectualizado rebuscado y esnob, sino que en el arte popular mexicano se encuentran, frescas y vivas, las raíces primigenias de lo humano, las imágenes primordiales que nos habitan.

Este árbol viviente está poblado de símbolos de vida: flores y frutos, hojas, y la presencia de los animales, tales como venados, borregos, pájaros y palomas, y ángeles.

En él, la evocación los primeros seres, Adán y Eva, ligados a los dos árboles del paraíso terrestre, árboles bíblicos.[22]

Este árbol de la vida es él mismo el jardín del paraíso. Es la imagen sintética del árbol que contiene al jardín, el árbol conteniendo el paraíso.

De este modo, en una imagen, el Génesis se anuda con los Proverbios, pues la sabiduría, simbolizada en el árbol de la vida, produce la felicidad.[23]

Ascendiendo más, el árbol culmina en la figura de Dios, el creador de la vida.

Árbol sonoro que une el canto de los pájaros a la música de los ángeles, guitarras y trompetas. He aquí otra demostración del imponente poder sintético de la imagen que contiene y expresa toda una cosmovisión concentrada en un poco de barro vuelto arte.

Cuatro hojas multicolores, erguidas flechas hacia la trascendencia, conducen la mirada ascendente al cielo, fuente de vida; al Sol, la Luna y las estrellas, fuentes de ciclos y leyes del tiempo.

Este árbol único y singular de Tiburcio Soteno, este árbol local de un pueblo recóndito del planeta, árbol mexicano se yergue como humano, universal y cósmico.

Así, nuestro árbol convive con otros árboles de la vida de los griegos, los celtas, los latinos, los medievales, los occidentales y los orientales.

---

[22] El Génesis da cuenta de dos árboles plantados por Dios en el Jardín del Edén: en el centro, el árbol de la vida, y además, el árbol del conocimiento, del bien y del mal. (2, 9).

[23] *Cfr.* Proverbios, III, 18. El bien supremo de la sabiduría es como un árbol de la vida, quien se acerca a ella, como al árbol de la vida, es feliz.

He aquí un vaso persa del año 1000 a. C., que muestra dos toros alados asciendendo a un estilizado árbol de la vida.

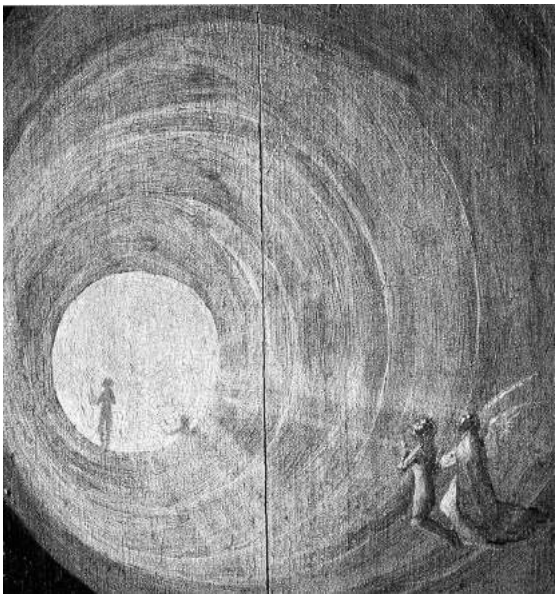
En fin, un árbol de la vida, en su género próximo, es nada más ni nada menos que *un árbol*, y como tal, contiene la pulsión vertical de vida, pero, además, como imaginario incita y empuja, impulsa a la vida hacia la profundidad de la tierra, las raíces; y hacia la profundidad aérea ascendente.

El árbol de la vida es un imaginario único, y, sin embargo, segregado por la prolífica imaginación de la especie humana como tal.

Es una suma de la sabiduría humana; nos habla de esta especie como un ser cósmico, es un árbol de vida que evoca nuestra condición de seres abiertos a la inmensidad, latiendo con el pulso del cosmos.

Es un resumen condensado del cosmos, es un microcosmos cantando a la vida cósmica.

El misterio de estos vasos comunicantes entre imágenes muestra de manera inequívoca que constituimos una especie. Asimismo, manifiesta que esta especie soberbia, encaramada en la razón seca, debe recrearse como expresión de una racionalidad imaginante, e insisto: una para, así, desde sus infinitas diferencias, ejercer la tolerancia, valor hoy en día en desuso, para asumir la humanista apertura de espíritu, el respeto a todas las diferencias y excepciones que contribuyan a la vida, a una vida digna y libre.



Jerôme Bosh. *La ascensión de los bienaventurados, El paraíso.*

Hyeronimus van Aken, Países Bajos, ca. 1450-1516
Inventor de imágenes, imaginación prodigiosa, adelantado por siglos a su tiempo, se instala sin dificultad con sus personajes imaginarios, su alquimia, su astrología, su devoción, su adivinación, su erotismo, su escatología, su herejía, su brujería y su superstición; entre los más grandes pintores de la historia, y cuyo mensaje estético-ético, su filosofía, su mente crítica, es un llamado, un clamor para el siglo XXI.

En mi *Vermeer* escribí, y reitero: *La pintura es filosofía que entra por los ojos.*

Esta imagen, propuesta de un posible imaginario del Paraíso, en un ejercicio de desobediencia filosófica, quitémosla de contexto, pensémosla nosotros, y en realidad presente, bien: este imaginario es un poderoso impulso a la vida, a la vida digna.

Muestra unos seres desnudos, despojados de toda enajenación, atraídos por el vértigo de la luz, emprendiendo un camino, un vuelo hacia ese agujero de luz donde se transformarán en luz.

Luz, con todo lo que ella significa para la realización de lo humano.

Odilon Redon. *El carro de Apolo.*

En las *Conversations avec Odilon Redon*, 1914, él declara: "Respecto de mi pintura se ha hablado mucho de mis flores. Pero no es ahí que pongo mi talento de pintor. [...] el naturalismo es siempre más fácil que la pintura de imaginación". Y agrega: "[...] yo, Redon, soy un pintor de imaginación pura".[24]

He aquí un imaginario como impulso de vida. Imagen de vida ascendente. Caballos que se liberan de su tutela para volar en libertad.

Ahora, un universo simbólico se abre a nuestro espíritu: unos caballos con alas invisibles, símbolos ancestrales de la libertad, modelos en imágenes, muestran que es posible despegar, desprenderse de las lóbregas cadenas invisibles de todo tipo; también de las prisiones de los imaginarios, y muestran el vuelo libre.

La imagen nos interpela y deseamos, también, ser libres, capaces de habitar espacios abiertos.

He aquí un modelo para una nueva humanidad, un poderoso imaginario hacia la vida, una propuesta filosófica radical.

He aquí el porqué del epígrafe de Schiller: "Vive con tu siglo, dale a tus contemporáneos lo que necesiten, no lo que alaben".

---

[24] Charles Terrasse, *Conversations avec Odilon Redon*, pp. 16 y ss.

A modo de conclusión

Propuesta de una estética de la libertad en clave imaginaria.

Es un tema central en mi propuesta filosófica, que he desarrollado de múltiples maneras: en la pintura de Vermeer, en la pintura de Grünewald, de Rembrandt; en la bioética, en la filosofía contemporánea como respuesta a la sociedad de consumo, etcétera. Hoy esta necesidad para los contemporáneos viene expresada en el esbozo de una *poética del habitar*.

La arquitectura, arte-ciencia del habitar, merece también su poética.[25]

Es un tema filosófico enormemente complejo del que voy a apuntar ciertos aspectos-muestras. Nada más.

Muestras de una imaginación destructora del habitar

Habitar la ciudad

Las *acciones humanas*, en su totalidad, oscilan en el péndulo infinito de sus movimientos rítmicos hacia la exterioridad y hacia la interioridad, en una eterna sucesión.

Aun la *vida humana*, en su danza rítmica de construcción y de destrucción, hace el mundo habitable e inhabitable de mil maneras.

La *especie humana,* como predadora de la naturaleza, encarna un trágico demiurgo, cuyo esfuerzo vuelve *inhabitable el medioambiente*.

El demiurgo predador es tan hábil que conoce diversos recursos para materializar su entropía.

Una de ellas es esa triste figura de la arquitectura que consiste en la *sobre-construcción* de la realidad. Construcciones superfluas, cimientos inútiles, y excesos de cemento que mutilan la espontaneidad estética de lo natural.

En el fondo, no es más que una perturbación frustrante del acto de habitar.

Habitar el mundo

Otro recurso de la destrucción, aun más lúgubre, si es posible, es

[25] Retomo pasajes de mis artículos "En torno de una poética del espacio y del tiempo: 'habitar' y 'temporalizar'", *Cahiers Gaston Bachelard*, pp. 119 y ss.; y de "Filosofía y arquitectura". [N. de la A.]

el que resulta del desprecio del derecho humano universal de la *hospitalidad*.

El mundo humano es la Tierra en su redondez total. Ella nos pertenece, y nos pertenece a todos, porque es nuestro mundo natural. El derecho a la hospitalidad, legislado por los romanos, expuesto como una filosofía de la hospitalidad por René Schérer y otros, es mancillado de diversas formas por el poder en turno: impedimientos de entrar y salir, de estar, de habitar libremente pedazos de tierra que corresponden a determinados poderes políticos.

La hospitalidad, es decir, el derecho de visita y la obligación de recibir, tan bello derecho y reconfortante deber, es una necesidad imperativa del mundo contemporáneo, porque este derecho ha sido arrumbado con el rótulo cómodo e injusto de "utopía irrealizable", de tal forma que deja vía libre a todos los mecanismos político-sociales que vuelven el mundo cada vez más inhabitable; *el hecho de cohabitar un mundo en común, es decir, que esta especie biológica, adornada con las etiquetas de "racional" y "gregaria", pueda vivir junta humanamente.*

Es otra manera de destruir el "habitar" en paz.

Reflexión final sobre la imaginación creadora del filósofo-arquitecto y del arquitecto-filósofo

El otro tiempo del ritmo vital humano, *partenaire* de su espíritu de destrucción, es su autoafirmación como especie creadora.

La especie humana, en su impulso spinoziano para "perseverar en su ser", quiere que el *medio*, su mundo circundante dado, le sea habitable; entonces, él construye el *mundo*.

Así, encuentra una manera de volver reales, actuales, algunos mundos posibles, y los habita.

Este filósofo originario se transforma en arquitecto debutante: construye para habitar.

En última instancia, el filósofo deviene el arquitecto del destino humano.

La exterioridad, bajo no importa cuál de sus formas, es *habitable* en la medida en que es interiorizada, es decir, cuando ella se integra a la intimidad. Es decir, que deja de ser exterior y cada uno la lleva en un espacio recóndito de su subjetividad.

En todo estilo arquitectónico es importante la *manera de habitar* que la construcción nos ofrece, y las que nos impide.

Una condición necesaria, mas no suficiente, del habitar, es que el espacio sea operante y funcional. Pero operante y funcional para qué manera de habitar, para quién, para qué vida.

El cuerpo se siente libre cuando se mueve sin resistencias, sin obstáculos. Los muros deben propiciarle un espacio de libertad.

Pero ese cuerpo subjetivado, espiritualizado, necesita, además, habitar de manera digna y bella. Dignidad y belleza del espacio arquitectónico transforman un espacio operativo en un lugar deseable, "apetecible", en un espacio que invita a ser habitado.

Entonces, la arquitectura desemboca en una estético-ética de las formas, que es una manera como se manifiesta, es decir, como se vuelve visible, la invisible ético-estética ante la vida, que está detrás.

Entonces, *el arquitecto originario debe devenir filósofo debutante: estético-ética* del habitar.

Hacia una poética del habitar

La exterioridad: geográfica-natural, o arquitectónica-construida, es vivida.

La especie humana *habita* simultáneamente, por lo menos, dos espacios: la exterioridad, llamada "objetiva", y la interioridad, llamada "subjetiva".

Asimilar, dice con humor Jean Piaget, no consiste en que "el conejo se transforme en col, sino que la col se transforme en conejo".

De la misma manera, habitándola, la exterioridad deja de ser tal, para transformarse en exterioridad vivida, es decir, subjetivada. Así, el espacio exterior cohabita con otros espacios de la intimidad.

Bachelard condensa la idea en una línea cuando escribe: "[...] El bosque es un estado del alma".[26]

En la exterioridad del bosque estamos solos con nosotros mismos. Pero también necesitamos estar al abrigo. Entonces, seguimos una construcción humana, su huella repetida en el bosque, es *el camino*.

Caminar el camino es pasar por un lugar humano que despierta —como lo dice Bachelard— "una ensoñación del camino".

[26] Cap. VIII, *La poética del espacio,* p. 171.

El camino, a veces amenazante, a veces protector, nos conduce al abrigo: *la casa*.[27]

Continúo con Bachelard: "[...] La casa es nuestro rincón del mundo[…] nuestro primer universo".[28]

Pero, sobre todo, es a la vez una imagen poética cuya elasticidad nos sumerge o nos eleva en profundidad, es una imagen radical.

Es un espacio de intimidad, en el sentido que su vértigo atrae.

La intimidad ama el secreto. El secreto de recuerdos invisibles impregnados en sus muros.

En ella, el habitar se enriquece, porque contiene los matices más extremos y sutiles de la pasión, la espera, el dolor, la alegría, la salud y la enfermedad; los pasados y los futuros esperados.

Una casa lograda invita a la alegría del habitar.

La *ventana* hace presente la exterioridad y la conserva. Pero la mirada provocada por el acontecimiento constante o fortuito del exterior, despierta ensoñaciones, y si —parafraseo a Rilke— uno es lo suficientemente poeta para suscitar sus riquezas, entonces ella es el puerto a otros mundos y espacios abiertos a la imaginación.

Espacios del recogimiento íntimo y del coraje intrépido del navegante de su "geografía".

---

[27] *Ibidem*, p. 29.
[28] *Ibidem*, p. 24.

La casa deviene refugio, deviene un centro, nuestro centro, que forma un eje con el eje vertebral del cuerpo, fundidos en la totalidad del ser que la habita.

El habitante es el ser cuya totalidad abierta es portadora de geografías y de arquitecturas, de superposiciones y de intersecciones de espacios, de pasados, de futuros, virtuales o utópicos; espacios-tiempos concentrados en cada instante.

En la casa el recogimiento puede recorrer la inmensidad de los espacios del silencio, o los espacios sonoros ilimitados que la música impregna.

En ello consiste un *habitar radical*.

El habitar intenso, este verbo cuya acción suprema transcurre en la quietud calma de la soledad plena, la soledad creadora en la ensoñación.[29]

Esta soledad, este desierto interior, es el fondo pálido sobre el cual se recorta nuestra arquitectónica fundamental: *la construcción de sí mismo*.

Construirse a sí mismo es volver habitable su mundo interior.

El hombre, en la actualidad sumergido en una exterioridad que lo rige, en la prisión del consumismo, olvida, ignora, ni siquiera sospecha que puede ser el alfarero de su propia arcilla.

[29] M. N. Lapoujade, "Una posible mirada de Bachelard a Rembrandt", *Metate*, Periódico de la Facultad de Filosofía y Letras.

Ignora que la más bella libertad es la de poder construir su propia figura, imaginándola primero, buscándola después, creándola.

Puede crearse bestial, pura materia, carne (como dice Deleuze de la pintura de Francis Bacon), indiferente, anodino.

Pero también puede esculpirse a sí mismo (el verbo es de Plotino) con una figura bella, generosa, sutil.

Esta especie escultora de su espíritu puede ser, en buena medida, arquitecto de su destino.

En este sentido, importa preservar un verbo que se sitúa en la intersección de caminos y de perspectivas. Es un verbo que en sus orígenes describe el trabajo arquitectónico, que es recuperado por la ética y por la estética, porque es cardinal en todo humanismo.

Me refiero al verbo *edificar*.

Este verbo, con resonancias teológicas, escapa a la arquitectura y a la teología, y se instala como metáfora central en una poética del habitar.

Construir y edificar: diferentes matices de una acción aparentemente idéntica.

Edificar implica el matiz ético-estético de construir positivamente.

No la construcción de la destrucción, que necesita la catarsis de los imaginarios colectivos actuales.

Se trata de la imaginación pródiga, en su esplendor, regalándonos construcciones edificantes.

¿Cuál es una construcción edificante: desde la especie cósmica, la especie social y la especie recogida en la llama de su centro?

Es aquella que lleva a habitar con alegría, en expansión, armonía, paz.

Es aquella en la cual la arquitectura habla, canta, envuelve, seduce.

Es la de la ciudad que Paul Valéry describe musical.

> Dime (porque tú eres tan sensible a los efectos de la arquitectura); ¿no has observado, paseándote por esta ciudad, que entre los edificios con los que está poblada, unos son *mudos*; otros, *hablan;* y otros, en fin, que son los más raros, *cantan?* […] Los edificios que ni hablan ni cantan, no merecen más que desdén; son cosas muertas.[30]

[30] Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto, Oeuvres complètes,* Vol. II, p. 92.

Arquitectura musical de la vida, donde la pieza fundamental de todo edificio hacia el cosmos, hacia la naturaleza, hacia la comunidad y hacia sí mismo, es *la puerta*.

Toda puerta está marcada por lo sagrado, porque señala el límite de lo inviolable, del secreto, y aun, del misterio.

Es separación y unión de mundos.

Mundos reales y sugeridos.

Despertar de ensoñaciones.

Metáfora de clausuras, de resistencias, de invitaciones, sugestiones, sospechas, secretos y delicias.

Límite y frontera, libera y aprisiona.

Esquema de posibles, esboza destinos.

Indica la majestuosidad de un umbral de interiores y exteriores.

Sin embargo, la puerta no pertenece ni al exterior ni al interior, sino que, más allá de ambos, ella contiene a los dos.

El misterio de una puerta cerrada y el franqueo de la puerta hospitalaria alcanzan el máximo en la *puerta entreabierta*.

Puerta entreabierta que murmura al oído una invitación al misterio.

Ante una puerta entreabierta, se yergue el ser que ella simboliza.

El ser que ella simboliza es ese núcleo concentrado de posibles, aquel que puede darse, libre, su forma; ese arquitecto-filósofo que todo ser humano, como ser entreabierto, podría aspirar a ser.

De las cárceles de los imaginarios contemporáneos a una estética de la libertad[1]

Premisa

Sabemos que el movimiento, la *aceleración* se formula como la relación $a = e/t$.

El tiempo que tarda un móvil *m* en recorrer un espacio *e*, es la aceleración, el movimiento.

Conocida o no, esta fórmula se aplica desde el hombre prehistórico, que necesitó trasladar una inmensa roca para erigir un menhir, construir un dolmen, o en un alarde de imaginación y tecnología, levantar una pirámide, hasta la actualidad.

Después de una larga historia, desde esa lenta y ardua aceleración —quizá una velocidad de centímetros por hora—, hasta la aceleración supersónica actual, que supera la velocidad de la luz, la fórmula de base es la misma, y el tema es: el movimiento.

Este caso funge como modelo para la propuesta de reflexión filosófica de este texto.

Así, las cárceles contemporáneas de los imaginarios no son nuevas cárceles, sino la multiplicación, la proliferación y la intensificación inaudita de las cárceles de los imaginarios de la humanidad.

Es un problema de máxima potenciación, diversificación y refinamiento de las perversiones contemporáneas respecto de los imaginarios actuales, al punto de poner en peligro la continuidad, la salud, y en el extremo, la existencia misma de nuestra especie.[2]

---

[1] Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. II Congreso Internacional sobre Arte y Cultura de los Siglos XIX al XXI. 21 a 23 de abril de 2008. Conferencia magistral. 21 de abril de 2008.

[2] María Noel Lapoujade, "De la perversión a la violencia natural", *Revista de Filosofía*, pp. 39-64.

Cárceles de los imaginarios, entre cuyos muros invisibles transcurre la vida de millones de nuestros contemporáneos en cualquier rincón del mundo.

Cárceles de los imaginarios contemporáneos

El hombre envuelve en torno de sí mismo su propia red.
Kenneth Cragg, *La sabiduría de los sufíes*

En las más diversas sociedades actuales, la vida transcurre sumergida en una suerte de bombardeo de imágenes. Las imágenes visuales, auditivas, olfativas, televisivas y virtuales se han convertido en las rectoras de millones de vidas. Enfrentar el problema por y desde las imágenes sueltas, como si surgieran por generación espontánea, es una omisión. Es agarrar el toro por el rabo.

Desde la neurofisiología, puede aceptarse el cerebro como un "archivo de imágenes", pensamos con imágenes de origen sensible, y "cualquier actividad cerebral es una imaginación".[3]

La imaginación puebla la subjetividad de imágenes.

Las relaciones con uno mismo, con el otro, con la exterioridad natural o social, de manera inmediata y vivida, se montan en imágenes.

Las imágenes son el montaje del pensamiento.

Más radical aun, se piensa en imágenes.

Las imágenes, en primera instancia, brotan, emergen de la fuerza humana de la imaginación, cuya acción consiste, precisamente, en segregar, fraguar, construir, modificar y destruir imágenes.

Las imágenes, en general, son los "productos" que la imaginación humana segrega. Dependiendo de sus tipos son formas, configuraciones, figuras o fórmulas.[4]

Las imágenes pueden ser subjetivas u objetivas, materiales o virtuales, emanaciones directas, inmediatas de la imaginación, o imágenes derivadas, tales como iconos, signos, símbolos, metáforas, parábolas, alegorías, entre otras.

---

[3] Paul Chauchard, "La realización corporal de la persona", en Taisen Deshimaru y Paul Chauchard, *El zen y el cerebro,* p. 146.

[4] M. N. Lapoujade, "Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard", *Revista de Filosofía*, pp. 91-111.

Cuando se enhebran en un tejido particular, como una totalidad, constituyen constelaciones que llamo: imaginarios.[5]

Así, es posible clasificar esos mundos imaginarios en imaginarios de una sociedad, una cultura, un grupo, un filósofo, un artista, un poeta, un científico, un teólogo, un pedagogo, o sus respectivas áreas.

Es importante investigar los diversos imaginarios históricos, pero sin olvidar que ellos se inscriben, se recortan de imaginarios ahistóricos, esquemáticos o arquetípicos, los cuales, sin embargo, se realizan históricamente, constituyendo imaginarios relativos, parciales, y en sus devenires, diversos.[6]

A los efectos de hacer viable nuestra reflexión, en el presente contexto me limito a denotar y describir solamente ciertas características de *imaginarios sociales contemporáneos.*

Entre ellos, aquellos que se convierten en verdaderas prisiones del espíritu, alma, mente o subjetividad, como quiera que se llamen.

Tesis de partida: las imágenes privilegiadas convertidas en imágenes modelo en las sociedades contemporáneas (desarrolladas o no) son diversas configuraciones del verbo *consumir.*

Verbo cuyas acciones se coagulan en el sustantivo *consumo,* y nombran al agente llamado *consumidor.* Hasta ahí, todo va bien.

Lo alarmante es que el *consumidor* es impulsado en las sociedades actuales a convertirse en un *consumista.*

Acuerdos semánticos

El verbo "consumir" (del latín *consūmo*) tiene que ver con comer, beber, absorber, disipar, destruir, y en sus acepciones más fuertes puede llegar a significar exterminar, anonadar, aniquilar. También significa gastar dinero.[7]

En general alude a usar, utilizar, gastar. Se trata de usar las cosas, o sufrir enfermedades, o ser alcanzado por el fuego, de manera tal que el ente en cuestión queda destruido o inutilizado.

---

[5] *Ibidem,* p. 94.

[6] *Cfr.* Premisa.

[7] En español manejamos dos verbos muy próximos, que es preciso no confundir. El verbo "consumar" (del latín *consummo*), con los significados de adicionar, calcular, acabar, perfeccionar. [N. de la A.]

En economía, denota la acción de adquirir un bien o un servicio para satisfacer una necesidad básica.

El *consumo* es el *uso de, utilización de*, o *el gasto de* algo: luz, combustible, madera, alimentos, droga, alcohol, medicinas, etcétera.

Se utiliza en significados sociales o individuales, normales o patológicos, significados directos o literarios metafóricos, simbólicos, alegóricos, etcétera.

El *consumidor* es el agente del consumo necesario para la vida.

La *sociedad de consumo* puede definirse, en general, como un tipo de sociedad o de sistema económico que conduce a consumir y suscita necesidades, en rigor, prescindibles; más aun, en general, crea necesidades superfluas, tales como lujo, modas, etcétera, pseudo-necesidades, que presenta *como si* fueran auténticas condiciones de vida.

El tipo humano llamado consumista

El individuo cuya vida se rige por el verbo consumir *constituye al* consumista *de hoy.*

En consecuencia, ya sea por el peso de la sociedad de consumo, o por el desarrollo del consumista potencial que todo consumidor porta en sí mismo, o por ambos factores, una parte fundamental de las cárceles de los imaginarios contemporáneos es habitada por los millones de consumistas de todas las latitudes.

El *consumidor* es un *consumista* potencial.

El surgimiento de *consumistas* en gran escala es exacerbado y conducido por la propaganda, la televisión, los medios virtuales como internet, y todas las redes de la comunicación que se expanden hasta invadir impunemente los espacios de la intimidad.

Marcel Proust, desde su aguda percepción de la realidad plasmada en obra literaria, señala la imprudente e inmoral intromisión del teléfono en la intimidad, anticipando así la invasión generalizada de la intimidad en nuestro tiempo.[8]

Por su parte, Guy Debord en *La société du spectacle,* desde el punto de vista de la economía, pone de manifiesto la tendencia de las sociedades contemporáneas a la unificación, y la peculiaridad de

[8] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu.*

convertir todo en *espectáculo*, lo cual condujo a acuñar el concepto de globalización.[9]

En la actualidad, esos fenómenos se han hipertrofiado, pues la invasión total de la intimidad por las redes de la comunicación ha convertido las sociedades de consumo en sociedades *obscenas,* como subraya Jean Baudrillard.[10]

La vida actual consume casi todo su tiempo ante la televisión, los medios virtuales y las redes de comunicación, de modo que la inmediatez de lo vivido en la intimidad, o la inmediatez de la vivencia del otro y la vivencia inmediata de la naturaleza, han sido prácticamente arrasadas.

¿Cuántas horas cada día estamos sentados ante las pantallas que rigen la vida?

La vida actual se nos escapa, se pierde mientras estamos sentados la mayor parte del tiempo ante todo tipo de pantallas*: TV, internet, videos, cines, imagenología de la medicina actual, letreros de propaganda, y todo invade cualquier lugar, en todo tiempo.*

Más grave aún, esas pantallas avasallan y anonadan al espectador con sus exageradas dosis de violencia, terror y horror, así como con las más diversas y refinadas formas de crueldad.[11]

Esa misma dócil absorción de violencia creciente hace que los individuos anestesiados compongan estas sociedades de anestesia generalizada.

De esta manera, los individuos han sido vaciados de espiritualidad, e inoculados con imaginarios de violencia, muerte, odio, destrucción, etcétera, de tal modo que el consumismo viene a llenar el vacío del espíritu, el páramo de la subjetividad.

Por su parte, los sistemas educativos en nuestras sociedades globalizadas, desde las primarias hasta los posgrados, desatienden absolutamente el espíritu. Cuando bien nos va, se proporcionan informaciones, pero ¿dónde se educa el espíritu, la sensibilidad, el registro estético de lo humano?

En suma, éstas son las vías más idóneas para convertir al consumidor moderado en un voraz *consumista* sobreviviendo en su adicción.

---

[9] Guy Debord, *La société du spectacle.*
[10] Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même.*
[11] Jean-Jacques Wunenburger, *L'homme à l'âge de la télévision.*

El consumidor consume para vivir.
El consumista vive para comprar, usar, utilizar, tener, poseer.
El consumista es la caricatura del consumidor.

Prisiones de los imaginarios del consumista

Estos imaginarios articulan un conjunto de imágenes de acciones del tipo humano "consumista", cuya vida gira en torno al verbo "consumir".

Ejercer el consumismo consiste en desarrollar el sentido de *posesión*, de *apropiación*.

La vida, las sociedades, las culturas, los otros y a sí mismo, se miden por las posesiones.

Se trata de *tener* y no de ser.

La acción de poseer, de tener, resulta potenciada por lo que el individuo imagina en torno a la misma, y comienza a ilar imaginarios, ayudado por los medios de comunicación, la propaganda, la televisión, la internet.

Depender de avatares tan externos y aleatorios como el tener, el poseer, con sus variaciones, sus ganancias y sus pérdidas, va creando individuos sujetos a los torbellinos y hasta huracanes de las finanzas. Piénsese en el extremo de la vida sujeta a los vaivenes de la bolsa.

Esos individuos viven sujetos a *emociones* hacia la exterioridad, alegrías, tristezas, exaltaciones y depresiones, cambios bruscos de humor que alteran su equilibrio.

Así, se van creando individualidades débiles y dependientes, malsanas y nocivas para la sociedad.

Si su ansia de tener rige aun sus relaciones con el otro (pareja, hijos, amigos, compañeros), el otro deviene mi posesión.

De aquí a *las pasiones* no hay más que un paso. Poseer al otro, paradojalmente me vuelve dependiente del otro, quien en su libertad, si es normal, no se deja convertir en cosa.

Surgen así relaciones pasionales, de posesión, dependencia, esclavitud, de lánguida inacción, y eminentemente destructivas para el propio individuo.

Entre su inmensa gama de aspectos y matices: *los celos*.

Los celos surgen de las escenas imaginarias tejidas en torno al gozo del amante con otro ser.

Pueden culminar en la constatación de otras relaciones del amante, cuyo carácter torturante no deja de ser siempre el imaginar el goce en otra relación.

Marcel Proust tiene páginas de magistral sutileza cuando pone al descubierto los más recónditos rincones de los celos en el alma humana en su minuciosa descripción *in crescendo* de los celos, desde un oscuro e inocente comienzo. El personaje, Swann, comienza a transformarse cuando empieza a sacrificar "sus placeres intelectuales y sociales": la música, la pintura de Vermeer, al "placer imaginario" que la posesión de Odette le ha vuelto más intenso aún.[12]

Conquistada la relación, un día cae en el amante la idea de que quizá su amada espera a alguien.

Nace así bruscamente la oscura *sospecha*, cuyo aguijón lo empuja a actos que lo atormentan.

El espíritu de fineza elegante y culta del personaje, Swann, comienza su irreversible degradación.

El tormento de la sospecha lo lleva a *espiar* a su amante.

Se incrusta en su espíritu el aguijón de una *curiosidad* malsana por las menores acciones, reacciones, gestos de su amada; curiosidad que él mismo disfraza como un noble deseo por conocer la verdad acerca de ella. Así, se desliza en su espíritu una creciente *simulación,* complejos procesos de *autoengaño*, abriendo en su espíritu una duplicidad encubierta.

Ese *deseo de verdad* llega a convertirse en una *voluptuosidad pasional.*

Este estado de celos incipientes lo llevan a *simular* no sólo ante sí mismo, sino ante su amada, a quien le muestra una suerte de *indiferencia,* con la cual encubre su turbación. La intensificación de esas vivencias, prisiones del espíritu, se declaran en *dolor físico*, pero el amante refina su autoengaño pensando que nada tiene que ver ese dolor físico con su espíritu. De esta manera van creciendo indómitos, avasalladores, los celos, como "la sombra de su amor", y así la sonrisa, la ternura, los recuerdos voluptuosos, los menores recuerdos transforman en *suplicio* su relación de placer. Ese supli-

[12] M. Proust, Deuxième partie, "Un amour de Swann", *A la recherche du temps perdu*, p. 194.

cio crece, se vuelve más *cruel* desde el momento que interceptó una mirada de su amada a otro.

Su espíritu se retuerce completamente invadido y aprisionado en sus propias redes. La imaginación patológica inocula el espíritu con una profusa diversidad de imágenes insanas. La imaginación enferma teje un imaginario convertido en la propia cárcel del amante torturado.

El amante se transforma en un ser ansioso, irritado, temeroso, inseguro, intentando descubrir una verdad que lo atormenta. Busca afanosamente detalles para verificar sus sospechas; de tal forma que esta maleza cubre todo su espíritu y lo envenena. Busca descubrir su amada *mintiéndole*, y así imagina trampas que sólo hacen intensificar esa *tristeza mórbida*. Aquella curiosidad dolorosa se convierte en una verdadera enfermedad que ocupa toda su vida.[13]

Sin entrar en las finas tramas del deseo, sólo observamos, en una metáfora de exquisita precisión, que los tristes consumistas *se consumen en las llamas del deseo.*

Se desea la imagen de algo o alguien que no se posee.[14]

La imagen incipiente va proliferando, se multiplica en otras imágenes, invasoras de la subjetividad, cada vez más intensas y dominantes.

Ese impulso exacerbado nacido de la imagen de una carencia, se convierte fácilmente en voracidad. La desesperación ante la permanente insatisfacción va creando inexorablemente complejos imaginarios que se convierten en otras tantas prisiones del espíritu.

La satisfacción momentánea genera una nueva carencia, una nueva necesidad, montada nuevamente en imágenes perceptuales y mnémicas que provocan el nacimiento de la fantasía, correlato del deseo.[15]

Lacan insiste en que el deseo no surge de la necesidad de un objeto real, sino que nace de la fantasía del sujeto.

De este modo, *el deseo* establece una suerte de bulimia nacida de las fantasías segregadas por una imaginación mórbida.

---

[13] *Ibidem,* p. 222 y ss.

[14] Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, "Deseo", *Diccionario de psicoanálisis,* pp. 96-97.

[15] *Idem.*

Las dificultades económicas para consagrarse al consumismo total y desenfrenado despiertan *oscuros resentimientos, envidias, odios, etcétera*.

Resentimientos, envidias, odios ante las imágenes subjetivas del otro. Se odia, se envidia, se resiente la imagen del otro como el que tiene más, el poderoso, el exitoso.

El otro tiene, puede, acumula posesiones, por eso es envidiado, odiado; surge, entonces, la imagen de la felicidad del otro, en contraste con la imagen de desdicha, desgracia, infelicidad con que el individuo se ve a sí mismo.

Ese juego de imágenes, correspondan o no a la realidad, genera un *resentimiento corrosivo*.

La *envidia* y el *odio* no pueden sino consumir al individuo en la amargura, que lo lleva a convertir sus actos en lo que Kant llama "la insociable-sociabilidad".

El *malestar de la cultura* descrito por Freud se ha convertido en declaradas *enfermedades de la cultura* de la actualidad.

En suma, la práctica del verbo *consumir* genera todo tipo de relaciones humanas de dependencia.

El consumismo genera sometimiento. Es un tipo de adicción.

Genera tipos humanos contraídos en sus sufrimientos, genera seres encerrados en sus frustraciones. Volvemos al epígrafe: se trata de seres *envueltos* en sus propias redes.

Los imaginarios del consumismo crean seres sonámbulos en su infelicidad.

Ellas son algunas de las cárceles de los imaginarios contemporáneos.

¿No es esto dejar transcurrir la vida entre los muros de una prisión?

¿No describe esta realidad algunas de las cárceles *en que se pierde la vida en la actualidad?*

Puertas de salida

Aun las más tétricas de las cárceles tienen puertas para salir; los venenos se combaten con sus antídotos.

El veneno de la apropiación, la posesión, la acumulación, el perderse entre cosas, se neutraliza con el desprenderse, la desposesión, el despojarse, el autoafirmarse entre lo mínimo.

La enajenación del tener se cura con la difícil autenticidad de ser.

Las tormentas de la emoción desordenada se diluyen en la serena ecuanimidad del ánimo.

El sometimiento de la pasión se transmuta en la autonomía de la acción.

Vivir en sentido pleno es acción, es actuar con el timón de la independencia.

La antropofagia del deseo se desvanece en el dejar ser al otro, respetar el ser del otro. Aceptarlo como es y aprender de sus diferencias.

Las esquizofrenias mezquinas de los resentimientos, las envidias y los odios exigen un profundo y lento esfuerzo de transmutación, de metamorfosis: no re-sentir al otro, sino aprender la compasión, el ponerse en el lugar del otro; no querer lo que el otro tiene, sino querer lo que uno tiene; no odiar desde la cerrazón, la incomprensión, el egoísmo y la ignorancia, sino aprender a vivir la alegría de la generosidad, volverse capaz de amar.

Éstas son las puertas para salir de la prisión.

De pie en el umbral, tenemos ante los ojos múltiples caminos por transitar.

La elección del camino es un compromiso radical con la vida.

Séneca, el cordobés, históricamente erguido en un gran umbral de la humanidad: entre el antes de Cristo y el después de Cristo (4 a. C. y 65 d. C.), sabe de umbrales y salidas; y su palabra nos atañe.

> Todos los hombres [...] quieren vivir felices; pero al ir a descubrir lo que hace feliz la vida, van a tientas; y no es fácil conseguir la felicidad en la vida, ya que se aleja uno tanto más de ella, cuanto más afanosamente la busque, si ha errado el camino; si éste le lleva en sentido contrario, la misma velocidad aumenta la distancia.
>
> [...] Mientras erremos de acá para allá sin seguir a otro guía que los rumores y los clamores discordantes que nos llaman hacia distintos lugares, se consumirá entre errores nuestra corta vida [...]
>
> [...] Y ciertamente nada nos envuelve en mayores males que acomodarnos al rumor, persuadidos de que lo mejor es lo admitido por el asentimiento de muchos, tener por buenos los ejemplos numerosos y no vivir racionalmente, sino por imitación.[16]

[16] Lucio Anneo Séneca, 1, *Sobre la felicidad*, pp. 41-43.

El gran anhelo humano es la felicidad, pero rara vez las conductas y las ideas conducen hacia ella, sino que nos hunden en todo tipo de desdichas y sufrimientos, ¡vaya la especie racional!

El primer paso es encontrar el camino. Este pasaje de Séneca en el siglo I d. C. encuentra fórmulas idénticas en Francis Bacon, en su *Novum Organon* de 1620, y algo posteriormente en René Descartes, en su *Discurso del método* de 1637.[17]

El camino no es el del perderse a sí mismo en la exterioridad, seguir modas, rumores y consensos, *el desenvolvimiento enajenante*. En nuestra época, los dictados de la sociedad de consumo, el consumismo, y sus débiles criaturas: los consumistas.

El camino es *el envolvimiento auto-afirmante*, el con-centrarse, avivar la luz de esa "chispa" del entendimiento (expresión de Meister Eckhart), hoy en día en peligro de extinción.

La recién nacida filosofía griega de Occidente bebe en la primigenia sabiduría de Oriente en Persia, Egipto e India.

Para la filosofía occidental, el camino es tan viejo como las búsquedas de Heráclito y los presocráticos, los sofistas, Sócrates, Platón, neoplatónicos, toda la diversidad de las corrientes cristianas, los místicos de Oriente y Occidente, el Renacimiento, la modernidad con Bacon y Descartes, el siglo XVII con la revolución copernicana de Kant en su filosofía crítica, los idealismos alemanes, los romanticismos y algunas filosofías posteriores, etcétera.

Entretejida con esta magna historia, la relegada sabiduría de la alquimia también enseña el "camino real" de la transmutación del espíritu, como el primer paso ineludible para poder aspirar a dirigir transmutaciones de sustancias, más allá del "sujeto" del arte, del artista.

Menuda tradición olvidan las sociedades de consumo actuales.

Del arte y la estética

Embadurnados y demorados nuestros pies en el pegajoso betún de las sociedades contemporáneas, la marcha liberadora es lenta y difícil.

A estas alturas de la historia, no vamos a considerar, en este contexto, lo que se nos presenta en nuestro siglo XXI como arte, en

[17] M. N. Lapoujade, II, *Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos*, pp. 129-167.

particular algunas de las propuestas que se autodeclaran pomposamente arte, porque el asunto se convierte en una discusión estéril.

La batalla argumentativa de qué es arte y qué no lo es, es la versión contemporánea desgastada de las castrantes discusiones de la escolástica tardía ya en su proceso de descomposición, sobre cuántos ángeles caben en la punta de un alfiler, y otras similares.

En la actualidad, con nuestro *hábitat*, el mundo, en vías de destrucción (¿irreversible?), y nuestra *especie* (dudo mucho que "racional" en algún momento de su historia) en riesgo de extinción, no hay tiempo que perder.

Desde los comienzos, los problemas filosóficos nunca se solucionan, sino que se abandonan.

Propongo abandonar éste, pues no conduce a ninguna parte fuera de sí, no indica un camino, carece de viabilidad.[18]

Sin embargo, en unas sociedades, más enfermas que sanas; con unos individuos más muertos que vivos, creo que aún hay una vía que, aunque aletargada, abandonada, menospreciada, da todavía signos vitales que es urgente atender.

Es la vía regia de las relaciones estéticas, de la conmoción estética ante uno mismo, ante el otro, ante el cosmos, las relaciones estéticas no están extinguidas, sino lejos de ello, la estética es el ámbito en el que la humanidad puede revivir.

En general, sostengo que el *thauma* originario de la humanidad es el *thauma* estético.

En este sentido, con Gaston Bachelard afirmo: el mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser verificado.[19]

Propongo enseñar a caminar *hacia una estética de la libertad.*

La primera *condición necesaria* es la de instalarnos en un ser-para-la-vida (invirtiendo la tan célebre como desafortunada sentencia de Heidegger).

Recordar el furioso "sí a la vida" de Nietzsche, el firme y esencial *conato* de Spinoza, el persistir en su ser de cada cosa, el amor a lo creado. Baste esta referencia sólo para evocar una corta historia.

---

[18] M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, pp. 75-80.

[19] Desarrollo del tema en: M. N. Lapoujade, "Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard", *Revista de Filosofía*, pp. 91-111. De allí tomo la cita de Gaston Bachelard, que extraje de *El aire y los sueños*. [N. de la A.]

Esta condición es el fundamento determinante para el *criterio de valor estético*, de relaciones estéticas como tales.

¿Cómo entender las relaciones estéticas?

Las *relaciones estéticas* se establecen ante la imagen de un objeto *x* cualquiera: presente o ausente; presente, pasado o futuro; real, posible, utópico; singular, general o cósmico, natural o social, mínimo en su pequeñez o máximo en su dimensión, con los colores, texturas, formas, y características más diversas imaginables; son aquellas relaciones cuyas diferencias específicas son:

1. Surgen de un movimiento centrípeto, de determinación de la subjetividad por la imagen del objeto *x*.

2. El impacto de la imagen en la subjetividad produce una resonancia y repercusión de goce, placer.[20]

La relación estética de placer deja libre al objeto, se establezca o no contacto con él; no es una relación de determinación, de conocimiento, de apropiación, de posesión.

Si el goce surge ante la muerte, el odio, el asesinato, la destrucción, el terror, el horror y todo lo que atente contra la dignidad inherente a la vida, entonces se trata de relaciones enfermas, patológicas, nocivas en su destrucción.

Los placeres necrófilos, con sus variantes, son el pan nuestro de cada día. Aquellos con que nos adoctrina la sociedad de consumo.

Atención: nuestra especie está en agudo proceso de descomposición.

¿Qué entender por la propuesta de una *estética de la libertad*?

Primera propuesta

En el mundo de hoy, regido por el vértigo de la velocidad, aparecen sus correspondientes estéticas; entre otras, el futurismo de Marinetti, en los comienzos del siglo XX; la estética de la velocidad de Virilio hacia finales del XX, y las estéticas que surgen de la casi lograda anulación del tiempo por la velocidad, convirtiéndolo en instantes. La instantaneidad de las comunicaciones, simultáneas, sin media-

[20] M. N. Lapoujade, "Kant-Proust: une rencontre esthétique", en *Kant et la France, Kant und Frankreich*, bajo la dirección de Jean Ferrari, Margit Ruffing, Robert Theis, Matthias Vollet, colección "Europea Memoria", pp. 157-167.

ción de tiempo, logro impresionante de los medios virtuales, genera diversas estéticas de la realidad virtual, de lo efímero, lo fugaz.

Importante dimensión estética de lo humano antes desconocida, bienvenida sea, siempre que su supremacía absoluta no conduzca a la valoración exclusiva de lo nuevo, en desmedro de las tradiciones y las culturas propias de los pueblos.

De estos pseudovalores: sólo vale lo nuevo, a la abolición de la tradición, al esnobismo del consumismo declarado no hay más que un paso.

Claro que no es sano tragar en instantes, sin masticar... y qué placer estético profundo despierta el demorarse en los sabores, olores, formas, texturas de una comida realizada por un artista.[21]

Claro que lanzarse el vino al esófago, como el vaquero del cine hollywoodense, sin demorar el vino en la mirada, el aroma, las zonas expertas de la lengua, el paladar, la boca, el paso por la garganta, y el aromático sabor impregnado que queda después, es un atentado contra la estética.

Planteo filosóficamente la urgencia del renacer de una nueva estética de la lentitud, del demorarse en medio del torbellino de las fugacidades, de lo efímero. Ella es un paso hacia la libertad.

Propongo un modelo primordial para salir sano de la prisión consumista, para quitarse las redes y las mortajas, un modelo *ético-estético para la humanidad es el que nos presenta el humilde e irracional ente llamado:* piedra.

Las piedras son la calma del mundo

Dirigir nuestra mirada a las piedras cualesquiera nos da una voz de alerta; ellas nos invitan a reinaugurar, con el siglo XXI, las antiguas estéticas de la lentitud, la serenidad, la quietud.

Las relaciones estéticas profundas exigen el demorarse, el goce nacido de un instante de suspenso.

Precisamente las piedras, "estos pacientes habitantes del planeta son presencias de la equidad y de la justicia, pues ellas no se oprimen, sojuzgan, maltratan o devoran".

Son un modelo para comprender la libertad humana.

---

[21] *Cfr.* Italo Calvino, *Bajo el sol jaguar.* Roland Barthes, *L'empire des signes, L'obvie et l'obtus,* en M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer.*

Cada piedra, y su modelo el diamante en la belleza de su perfección, muestran un ser centrado en sí, en la lentitud de su "impasibilidad" y en la lentitud de su "impenetrabilidad". Ellas son la concreción material del ideal del sabio, porque transmiten la imagen de la perfecta serenidad en la lentitud de su "inmutable" dureza. El sabio, más allá de toda vicisitud y contingencia, permanece paciente, ecuánime, libre.

El sabio-diamante es el modelo para la perfección humana. Ni siquiera es necesario un diamante. Cada guijarro insignificante, en su pluralidad infinita, es una muestra del respeto al otro en su mismidad y su diferencia, un modelo para una estética hacia la libertad.[22]

Segunda propuesta

Sobre esta base literalmente sólida, porque es la roca del mundo mismo, erguida en él nuestra especie, como un pedazo de cosmos, tendrá que re-aprender el camino, tendrá que transitar las etapas de una vía estética iniciática, de metamorfosis, de transmutación radical: de la apropiación, en *comunión*; del tener, en *ser*; de la pasión, en *acción, hasta alcanzar la acción contemplativa;* de la emoción, en *ecuanimidad*; del deseo, la envidia, el resentimiento y el odio, a *la serenidad*. Resumimos todo en una noción-vivencia ético-estética fundamental: el goce pleno de la armonía con uno mismo, con el otro, con la naturaleza, con el cosmos, con la vida.

En lo que sigue y para concluir, señalo sucintamente algunas de las estaciones fundamentales en la vía alquímica de la metamorfosis del espíritu desde una vida vivida en clave estética y guiada por la luz de la belleza.

De la belleza

Las nociones de belleza pueden variar hasta el infinito, y el espectro de sus modificaciones puede ser inabarcable.

Umberto Eco, en su recorrido magistral por la *Historia de la belleza,* dedica el último capítulo a la belleza de los medios en general, y en particular, la belleza del consumo.[23]

---

[22] M. N. Lapoujade, "Lo imaginario y las piedras", en M. N. Lapoujade (comp.), *Imagen, signo y símbolo,* pp. 95-114.

[23] Umberto Eco, Cap. XVII, *Historia de la belleza,* pp. 413-429.

Pero, precisamente, sus más desconcertantes relativismos históricos, sociales, culturales, generales, particulares y singulares, muestran que, en su más infinita diversidad, los encuentros con la belleza no han tenido tregua, ni huecos, ni olvido, ni silencios.

Ello testimonia precisamente lo que considero la permanencia, la universalidad, la necesidad de la belleza. Recordemos una vez más la premisa de esta comunicación.

La belleza es inherente a lo humano.[24]

¿Qué entendemos aquí por belleza?

Por belleza significamos la vivencia gozosa de diversos imaginarios, entendidos como constelaciones de imágenes de cualquier tipo, imágenes que fungen como el montaje en que se presentan a la subjetividad seres, cosas, fenómenos de la naturaleza, del cosmos, singulares, particulares y diversos.

Si la belleza alcanzara su máximo en cada individuo, entonces teñiría la subjetividad del individuo, se trataría de una vida guiada por la belleza, y sumergida en ella. De tal manera, se trataría de una vida plena y digna, *humana,* en la armonía consigo mismo, con el otro, con la naturaleza, con el cosmos: belleza inmanente.

La belleza inmanente se recorta sobre el misterio de la belleza trascendente que le otorga respaldo y sentido.

En última instancia, la belleza es el misterio volcado en formas.[25]

Las metamorfosis por la belleza

Hoy es el primer día del resto de mi vida.
Proverbio

La tremenda profundidad de la belleza requiere una larga y lenta asimilación.

Recorrer esta vía exige de una auténtica *paideia.*

La belleza ofrece un largo camino iniciático hacia la salud.

La belleza es medicina contra el dolor.

---

[24] *Final del viaje,* 2007, Boletín de abril del Centro de Estudios Filosóficos del Uruguay.

[25] M. N. Lapoujade, "Filosofía como despertar a la belleza", *Logos,* Revista de Filosofía de la Universidad La Salle, pp. 89-96.

Punto de partida

Se trata de un consumista perdido de sí mismo y del mundo. Un habitante de la violencia, el horror, el sometimiento y la dependencia.

Su vida transcurre en el marco de imaginarios hacia la muerte.

Metafóricamente, es un mundo de tinieblas y oscuridad. Es *como si* estuviera hundido todavía en el presente, en el lejano caos imaginario primigenio.

La primera medida de salud es una buena dosis de desapego.

Primera estación

Es preciso comenzar por una norma de higiene: la "catarsis" de la *Poética* de Aristóteles.

La humanidad se merece una purificación de los imaginarios de horror y muerte.

En este primer momento, la belleza se insinúa como el gozo de lo dado, el situarse en concordancia con uno mismo hurgando allí la belleza escondida, y en sintonía con el cosmos.

Esta noción incipiente de belleza manifiesta la que llamo *belleza operante.*

Ella *disuelve* los "grumos" de los complejos, *distiende* los "nudos" de la tristeza, *lima* las "asperezas" de las frustraciones; pone *distancia* ante sometimientos y dependencias.

La belleza es un disolvente universal.

Segunda estación

La inercia del consumismo provoca la apatía y anestesia de un "dejar pasar la vida", "pasar el tiempo". Ante ello, se trata de erguirse desde los imaginarios lúgubres, de la vida gris, anonadada. Ella indica una manera dichosa, feliz, de ponerse de pie en la vida. En este sentido, la belleza despierta la sensibilidad, la memoria, la conciencia, la subjetividad imaginante.

El despertar a la belleza es un despertar a la salud.

La belleza es un bálsamo universal.

La belleza cura.

Tercera estación

Llegados a este punto, se necesita dar un *giro radical.*

Es el camino hacia la propia intimidad, allí el socrático "conócete a ti mismo", imperativo de valentía y autenticidad éticas, en nuestro contexto estético presenta una exigencia más.

Propongo pensar el "conócete a ti mismo", además, con alcances estéticos; en la medida que lo estético es un registro de lo humano. Entonces, "conócete a ti mismo" como ser estético, ausculta tu dormida capacidad de goce estético, procura despertar a la belleza, emprende un camino hacia una vida plena.[26]

En un primer alarde de acto voluntario, es posible aun encadenado, imaginarse libre, inmerso en una belleza naciente, en una incipiente simpatía con todo aquello que es *ser-para-la-vida.*

Entonces, se hace necesaria una decisión en la que se elige voluntariamente como destino una anticipación imaginaria. Es una apuesta a una vida posible. Es el anticipo imaginario de una vida de serenidad, calma, goce.

Es la irrupción de la voluntad de belleza.

Cuarta estación

Novalis afirma: es el acto humano por excelencia de trascenderse, de saltar por sobre sí mismo, hacia más allá de sí, es la génesis de la vida.

"Humano es aquel a quien le es constitutivo ese saltar eterno a lo trascendente, hacia más allá de sí y hacia más allá de lo dado, en el acicate de la infinita curiosidad de su niñez eterna, por asomarse al abismo 'interior' y hacia el abismo más allá de lo dado; esto es, al *misterio.*"[27]

Quinta estación

La construcción de uno mismo, el edificar-se desde su elección imaginaria, desde el imaginario de belleza anticipada. Belleza anticipada que designa un nuevo mundo posible para nuestra vida. Este proceso señala otra metamorfosis vital.

En este punto, parafraseo el título del anónimo del siglo IX: es preciso cuidar el "jardín simbólico", aprender a sembrar y cuidar

---

[26] Evoco la obra de Séneca, *De la vida feliz.* [N. de la A.]

[27] El análisis detenido en M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, p. 79.

el jardín del espíritu. Entonces, hay que empezar por arrancar la maleza, sembrar, regar, atender, cuidar, y sólo hasta el final: recoger.

Nace así la belleza como trabajo de cultivar la intimidad.

Es, sí, un trabajo de vida, que trae consigo un don: la recuperación de la autonomía.

Es una vía en el ejercicio cotidiano del goce de la libertad.

Así, quizá un día despertemos sintiendo la vida teñida de belleza.

De la naturaleza salvaje a las catástrofes[1]

[…] la Nature ouvrière ne connaît pas le repos.
Pline l'Ancien, *Histoires de la Nature*

[…] bajo el nombre de tierra […] se entienda
toda la máquina y el animal entero [...]
Giordano Bruno, *La cena de las cenizas*

En sentido estricto, entiendo por naturaleza el conjunto de todo lo que constituye el planeta Tierra sin intervención humana. A partir de allí, todos los usos de la palabra, por extensión.

La naturaleza se presenta como proceso universal, extremadamente complejo, de vida-muerte con todas sus implicaciones posibles, y manifiesta su universalidad espacio-temporal en microdiversidades infinitas, en largos tiempos cósmicos, en tiempos históricos, y aun en instantes fugaces.

La Tierra-máquina

La naturaleza observada, estudiada por la ciencia, es el conjunto de los fenómenos y sus leyes.

En este sentido, la naturaleza del planeta Tierra, pieza mínima de la gigantesca maquinaria cósmica, se rige por las astronómicas dimensiones, velocidades, campos de fuerza, y por la bella precisión matemática de su misterio.

La Tierra, en el engranaje del cosmos, exhibe el funcionamiento un bello mecanismo de relojería exacto e infalible. Armoniosa música de las esferas, matemática estética que nos habita y habitamos como especie.

[1] Artículo publicado en *Symbolon*, No. 6, del Centro de investigaciones sobre lo imaginario y la racionalidad de la Universidad de Craiova, Rumania.

La Tierra-animal

Sin embargo, la Tierra es, al mismo tiempo, un animal viviente, como observa Platón en el *Timeo*; es conjunto de fuerzas vivientes, de la que la especie humana se nutre. Entonces, se manifiesta una armonía biológica de fuerzas vivas, de las que la especie humana participa.

La conectiva "y" de Giordano Bruno marca la diferencia con las concepciones mecanicistas de la vida, a la manera de Descartes.

Ante todo, la naturaleza es *physis,* la fuerza vital que despierta y brota en diferentes manifestaciones en la Tierra, hábitat y nodriza de la especie humana.

El gran mecanismo de relojería cósmico, del que la Tierra es un engranaje, funciona con precisión matemática. Sin embargo, este animal viviente, compuesto por los cuatro elementos vitales: tierra, agua, aire, fuego, como las leyes biológicas que lo rigen, contiene sus excepciones, sus transgresiones, sus sublevaciones, desacatos.

Este peculiar "animal" no siempre acata las leyes que la especie humana establece como relaciones fenoménicas universales y necesarias de su funcionamiento vital.

Así, los procesos regulares, previsibles, de esta infatigable obrera que es la naturaleza, tienen sus esporádicos arranques de rebeldía. En su vida misma, la naturaleza irrumpe con acontecimientos propios de un animal salvaje, y no de una especie domesticada por el hombre y a su servicio.

El tema de esta reflexión es el de la naturaleza indómita, en que tierra, agua, aire y fuego, los armoniosos elementos de las más sutiles cosmogonías poéticas de los presocráticos, se muestran como fuerzas desatadas, sin ley; en terribles rupturas de la armonía.

La bella precisión matemática de la naturaleza, nuestro servicial animal doméstico, se convierten en manifestaciones terribles de la belleza. Ella exhibe el rostro amenazante, de peligro, riesgo, destrucción y muerte.

De esta manera, el señorío de la especie humana se convierte en la impotencia de una especie acorralada, amenazada y sometida a fuerzas ingobernables: tierra, agua, aire y fuego: ¿castigo de los dioses en cosmovisiones paganas diversas?, ¿cólera de Dios en el Antiguo Testamento?, ¿justicia cósmica desde perspectivas diversas?

El presente texto se desarrolla en tres momentos:

I. Tránsito de la naturaleza salvaje a las catástrofes. Desastres y catástrofes.

II. Aspecto humano de las catástrofes. Ante todo, sostengo que la naturaleza salvaje se convierte en catástrofe cuando el ser humano es alcanzado por la violencia natural. Entonces, la más extrema vivencia estética deviene temor, terror, huida, instinto de vida, búsqueda de salvación.

III. Catástrofes y ritmos cósmicos.

IV. Catástrofes como símbolo.

I. La naturaleza salvaje

Partimos del contexto de la noción de Tierra como animal. No se trata en absoluto de una concepción ontológica, sino que, en el presente contexto, la tesis es una metáfora acerca de las manifestaciones fenoménicas del planeta.

Demos un paso más a partir de la metáfora de la Tierra como animal. Existen animales domésticos, aquellos que conviven en armonía con la especie humana, y en general, a su servicio. Así, la naturaleza se presenta en un conjunto de fenómenos eslabonados en leyes por la especie humana.

Por su parte, los animales salvajes no se dejan someter; con sus acciones de fuerzas instintivas ingobernables amenazan y dan muerte a la especie humana.

Es el otro rostro de la naturaleza. Ese rostro fiero exhibe la naturaleza en su caos, irregularidad, desequilibrio, en su fuerza sin ley.

Kant la define y describe con bella precisión cuando afirma:

> La beauté autonome de la nature nous révèle une technique naturelle qui nous la présente comme un système de lois… Mais dans ce que nous avons coutume de nommer sublime dans la nature, il n'est rien qui fasse aboutir à des principes objectifs particuliers et des formes naturelles conformes à ceux-ci, et c'est plutôt dans ses états chaotiques, dans ses désordres et ses ravages les plus violents et les plus déréglés que la nature, pourvu qu'on y aperçoive de la grandeur et de la puissance, évoque le mieux les idées du sublime.[2]

[2] Immanuel Kant, Livre II, Analytique du sublime, 23, *Critique du jugement*, pp.

Con Kant, la naturaleza salvaje se presenta en estados caóticos, desordenados, destructores, violentos, irregulares.

La naturaleza salvaje ofrece un espectáculo para el hombre en cobijo. Es el espectáculo de una cantidad inmensa, impensable, y una fuerza de una intensidad inusitada, cantidad y cualidad que desbordan infinitamente a esta especie humana mínima y desvalida ante tal acontecimiento cósmico. Estos fenómenos de una inmensidad inatrapable por el hombre provocan, por su cantidad, un sentimiento de lo sublime que Kant denomina "sublime matemático". La fuerza inaudita desplegada ante los ojos atónitos de una indefensa humanidad despiertan, asimismo, el sentimiento de lo sublime, que en cuanto a la fuerza, a la intensidad, Kant denomina "sublime dinámico".

A partir de este aspecto fundamental de la estética kantiana, sostengo que la naturaleza salvaje propone una situación límite (retomo la expresión de Karl Jaspers) de una intensidad extrema, por lo cual, el placer estético se exacerba, alcanza una máxima intensidad, antes de devenir la crispación del dolor, el sufrimiento de la tragedia.

Contemplar desde una atalaya costera el vasto océano agitado por una tempestad, el viento furioso que contagia al mar, exhibiendo una alianza imponente, despierta ciertamente un profundo sentimiento ético-estético, que desliza a ese ser estético a la experiencia de la trascendencia. Es un acontecimiento que nos hace estallar en un breve, pero condensado juicio estético que exclama: "¡Esto es sublime!". Escueta fórmula lógica para un insuficiente lenguaje en que la intensidad de una vivencia estética extrema es imposible de comunicar, pero que es posible compartir en una vivencia silente.[3]

75-76. "Die selbständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als ein System nach Gesetzen... Aber in dem, was wir an ihr erhaben zu nennen pflegen, ist sogar nichts, was auf besondere objektiveührte, dass diese vielmehr in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordung und Verwüstung, wenn sich nur Grösse und Macht blicken lässt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt." (Immanuel Kant, Analytik des Erhabenen, 23, *Kritik der Urteilskraft*, pp. 166-167). [N. de la A.]

[3] Es preciso tener presente que Kant reflexiona sobre la naturaleza salvaje, pero, asimismo, en su espíritu siempre informado tomó conocimiento del gran terremoto de Lisboa del primero de noviembre de 1755, objeto de un opúsculo dedicado al mismo. Por otra parte, es recomendable prolongar la mirada de la

Desastres y catástrofes

Considero útil establecer una diferencia clara entre desastres y catástrofes en sentido estricto. Todas las catástrofes son desastres, pero no todos los desastres son catástrofes. "En général le mot désastre signifie: tout évènement funeste, une malheur très grave."[4]

Desastres

Entre las múltiples formas de desastres que no considero catástrofes, señalo de manera sucinta: no incluyo entre las catástrofes las acciones trágicas motivadas por los hombres, en estado normal o patológico; ni por decisiones políticas nefastas, ni por extremismos religiosos, ni fanatismos u otra variante, tales como incendios, muertes colectivas, holocaustos, masacres, hornos crematorios, sepultamientos vivos, etcétera.

Tampoco constituyen catástrofes, en sentido estricto, los accidentes de avión (accidente de Air France de 2009), barco, naufragios (Titanic), tren, autobuses, autos y otros accidentes de transportes; ni tragedias como la de Chernobil u otras que son consecuencia de graves acciones humanas y/o fallas técnicas en todo tipo de maquinaria, aparato, obra de ingeniería, o aun artefactos nucleares.

No considero estrictamente catástrofe las epidemias, plagas, pestes y otras enfermedades tales como la viruela (regalo de los conquistadores a las poblaciones autóctonas de América Latina), ni el tifus, el cólera, la malaria, el sida, etcétera.

Tampoco incluyo las hambrunas ni las guerras, ni invasiones, ni crímenes de Estado, ni explosiones, envenenamientos masivos, etcétera.

Por extensión, en sentido metafórico, es usual hablar en sentido corriente de la catástrofe de una familia o de una vida, de un grupo humano, de un pueblo, etcétera.

No todo desastre o toda situación dramática o trágica constituye una catástrofe en sentido propio.[5]

---

estética kantiana en la poética de los elementos de Gaston Bachelard. *Cfr.* entre otros, Chap. XI, "Le vent, la réspiration, le rythme", *L'air et les songes.* [N. de la A.]

[4] Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert,* p. 609.

[5] Remito a una obra *incontournable,* interesante y documentada de John Withington, *Historia mundial de los desastres. Crónicas de guerras, terremotos, inundaciones y epidemias.* [N. de la A.]

Las catástrofes naturales

Es preciso establecer un acuerdo semántico básico. Por naturaleza salvaje entiendo la naturaleza caótica, destructiva, en el caso en que el hombre esté a salvo. La naturaleza salvaje ofrece un espectáculo de tal intensidad que conduce a esta especie, a la cual el registro estético le es inherente, a una conmoción estética tan radical, que el individuo siente, vive, vibra ante el misterio de la trascendencia sin más.

Noción de catástrofe

En sentido estricto, defino la catástrofe como la ruptura brusca e incontrolable de un orden fenoménico natural legal.

Une catastrophe est un évènement imprévisible qui produit des pertes définitives et qui provoque des bouleversements irréversibles.

Catástrofe es la irrupción de un acontecimiento violento, brusco, inesperado, rápido, irreversible, es un golpe de la naturaleza, de una intensidad tal que los efectos son devastadores.

René Thom, fundador de una relevante *théorie des catastrophes*, da el siguiente concepto de catástrofe, enmarcado en el contexto general de la teoría:

> En théorie des catastrophes, le concept de catastrophe est un concept *phénoménologique* et non un concept défini mathématiquement. En première aproximation, on pourrait définir la catastrophe par la discontinuité d'un ou plusieurs observables… La théorie des catastrophes propose de ce phénomène des modélisations mathématiques fondées sur une opposition: dynamique lente, dynamique rapide.[6]

Según Thom, la catástrofe señala una discontinuidad en la aceleración del dinamismo de los fenómenos.

> Qu'est-ce donc que la théorie des catastrophes, dans son acception la plus générale? C'est essentiellement une théorie du dynamisme universel... Toute existence est l'expression d'un conflit entre l'effet

[6] René Thom, *Apologie du logos*, p. 594.

érosif, dégradant de la duré (tout s'écoule, disait Héraclite) et un principe abstrait de permanence (de genèse) qui assure la stabilité de la chose et que j'appelle, après Héraclite, son *logos*.[7]

Tipología de las catástrofes

La naturaleza, en su orden y legalidad, muestra el equilibrio de sus cuatro elementos químicos primordiales de las cosmologías de los presocráticos, así como de la poética de Gaston Bachelard: tierra, agua, aire, fuego.

En sus interacciones armónicas, tierra, agua, aire, fuego, vuelven habitable al cosmos. Ellos son los agentes cósmicos que procuran el hogar protector de la especie, su fuente de alimento y de vida. Ellos mismos pueden llegar a convertir en un infierno la faz de la Tierra.

Clasifico las catástrofes en cuatro tipos, con base en el elemento determinante de la misma. Obviamente, ni las catástrofes derivan de o afectan a un solo elemento, pero sí es posible discriminar el elemento detonador.

Catástrofes de la Tierra son los cataclismos, los terremotos, sismos, deslaves, etcétera.

Catástrofes por agua son las inundaciones por lluvias, tempestades oceánicas, desbordamiento de ríos y arroyos, los maremotos, los tsunamis (que en japonés significa "ola en el puerto"), etcétera.

Catástrofes del aire: ventiscas, tormentas de viento, tormentas de arena, tornados, huracanes, muchos de ellos ya identificados con nombres, características, etcétera.

Catástrofes del fuego: olas de calor, incendios naturales, erupciones volcánicas.[8]

Omito las descripciones, las medidas de intensidad de estas irrupciones catastróficas de la naturaleza, así como la cuantificación de los daños y pérdidas humanas.

---

[7] *Ibidem*, p. 103.

[8] Recomiendo como material informativo primario, la lectura del libro mencionado de John Withington; así como la consulta de la serie visual en DVD de la National Geographic, *Catástrofes naturales*.
Une source de grande valeur sont les deux lettres de Pline le Jeune adressées à Tacite, où Pline raconte la mort de son oncle Pline l'Ancien à cause de l'éruption du Vésube, du 24 août 79, qui ensevelit Pompéi, Herculanum et Stabies, en deux lettres à Tacite. [N. de la A.]

II. Aspectos humanos de las catástrofes

El problema de los daños, efectos económicos, conecuencias para la salud y pérdidas humanas, constituye el segundo aspecto esencial a considerar como características de las catástrofes.

Cuanto más pobres son las poblaciones, más fuertes son los efectos destructivos de las catástrofes.

Las poblaciones urbanas más pobres son las más vulnerables a todo tipo de catástrofes, por la densidad demográfica, las condiciones de vivienda insalubres, carencias de luz, agua y otros servicios elementales. De manera que, al elevado número de muertes, se agregan los padecimientos en la salud: epidemias, hambrunas. Finalmente, el estado de miseria se agrava.

Estos cuadros sociales han sido estudiados por la Unesco en todos los continentes, y particularmente en aquellas regiones geográficas más expuestas a las catástrofes naturales y más vulnerables desde el punto de vista de la pobreza de la población.

Cito el reporte preparado para el Consejo Internacional de Ciencias Sociales, titulado *Catastrophes naturelles et leur impact sur les populations urbaines les plus pauvres*:

> La protection et l'amélioration de l'environnement sont des questions d'importance majeure, qui affectent le bien-être des populations et le développement économique dans le monde entier.
> Un autre moment fort de la mobilisation internationale contre les catastrophes naturelles est La Conférence de la Haye sur la protection de l'atmosphère, adoptée le 11 mars 1989 par quatre vingt chefs d'état et de Gouvernement. Dans son premier paragraphe on peut lire: *Le droit de vivre est à la base de tous les autres. Sa garantie est un devoir absolu pour les responsables de tous les Etats du monde. Les mêmes conditions de la vie sur notre planète sont aujourd'hui menacées par les atteintes graves dont l'atmosphère.* (Colard 1996: 383).
> Enfin, la Conférence de Rio et sa déclaration du 14 juin 1992 constitue la manifestation la plus patente de cette mobilisation internationale contre les catastrophes naturelles.[9]

[9] Messanh Ahlinvi y Ben Wisner, *Catastrophes naturelles et leur impact sur les populations urbaines les plus pauvres*, pp. 3, 4.

La Unesco enfoca sus trabajos en prevenir y atenuar los efectos de los acontecimientos naturales extremos, con base en un derecho humano universal básico: el derecho a la vida y a la vida digna.

Las catástrofes ponen de relieve dos extremos de la humanidad espectadora: por un lado, la mezquina condición moral de quienes, llevados por la codicia, roban, acaparan, explotan las necesidades extremas de los damnificados.

Felizmente, esos seres son solamente las vergonzosas excepciones a las manifestaciones del más alto valor humano: el altruismo generoso en las acciones de socorro, de solidaridad, de compasión, sin distinción de geografías, razas o credos.

III. Catástrofes y ritmos cósmicos

El cosmos se presenta, en palabras de Giordano Bruno, como esa "máquina y animal" gigantescos, sin límites, que, desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, exhibe ritmos perfectos.[10]

Ritmo, en general, es una presentación del tiempo que conjuga continuidad y discontinuidad de los fenómenos. Para que haya ritmo, es preciso que el tiempo dure, que haya duración. Pero no se trata de una duración amorfa, sino más precisamente de una temporalidad cuya continuidad está determinada por la irrupción periódica de fenómenos que se repiten, diferentes, en intervalos más o menos regulares.

La periodicidad de las discontinuidades en alternancias exactas constituye los procesos rítmicos de la armonía perfecta de la tota-

[10] Cuando el hombre sólo tenía sus ojos para ver, tradujo en mitos la armonía cósmica, tal como testimonia Mircea Eliade, *Le mythe de l'eternel retour. Archetypes et répetitions*. La filosofía china antigua enseña en el gran libro del proceso, el I Ching, la observación literal y simbólica del juego de armonía y desarmonías cósmicas, en el macro y microcosmos. Los presocráticos regalan a la posteridad unas bellas cosmogonías poéticas centradas en *l'eau (Thalès de Milet), l'air (Anaximène de Milet), le feu (Héraclite d'Éphèse), les quatre racines: la terre, l'eau, l'air, le feu, (Empédocle d'Agrigente)*. Platón da cuenta del mundo viviente, uno, los cuatro elementos, la armonía cósmica, los tiempos cósmicos, el movimiento, los planetas y también de la lucha contra la Atlántida, *cfr. Timée;* asimismo, da cuenta de la civilización y hundimiento de la Atlántida en el *Critias*. La historia es larga y rica. Otro hito en la historia del tema es la cosmología de Hildegarda de Bingen en el siglo XII, los pensadores renacentistas (Bruno, Pico della Mirandola, etcétera), los modernos, Descartes, Bacon, Leibniz, etcétera, y una última mención, la concepción nietzscheana del eterno retorno. [N. de la A.]

lidad cósmica: día-noche, primavera-otoño, verano-invierno, año lunar, año solar.[11]

Estos ritmos del sistema solar, se inscriben, a su vez, en ritmos más amplios.

El sistema solar no es sino un ínfimo sistema en la galaxia, la Vía Láctea en la que se encuentra.

La Vía Láctea, un gigantesco espiral cósmico, tiene sus brazos y su centro.

La totalidad del sistema solar anida en el brazo de Orión, y gira en torno al núcleo de la galaxia, a una velocidad de 217.215 kilómetros/segundo. La vuelta completa alrededor de la galaxia ocurre cada 226 millones de años.

Es éste un ritmo que atañe a la especie humana.

Tomemos conciencia: inevitablemente, habitamos este ritmo, y nos movemos a esa velocidad, por asombroso que pueda parecer a nuestra ínfima condición.

Por si esto fuera poco, el sistema solar presenta un segundo movimiento rítmico. Se trata de la oscilación del sistema solar de norte a sur, y de sur a norte. Este movimiento es "más lento", pues ocurre en ¡7 kilómetros por segundo!

No olvidemos que nuestra especie está sujeta también a este ritmo y velocidad.

Finalmente, el sistema solar pasa su tiempo moviéndose rítmicamente en otro vaivén simultáneo con los anteriores. Éste es un ritmo alternado hacia el núcleo de la galaxia y luego en sentido inverso, hacia afuera. Este ritmo centrípeto-centrífugo ocurre a una velocidad de 20 kilómetros/segundo.

También, esta minúscula partícula de polvo cósmico autollamada "especie humana" realiza, junto con el Sol y los otros planetas, esta proeza.

---

[11] María Noel Lapoujade, "Timpuri cosmice si transgresiuni imaginare (fragment)", *Symbolon*, pp. 46-57. La intensidad extrema del golpe recibido, despierta una igualmente intensa transmutación, convertida en un intenso impulso hacia la vida.
M. N. Lapoujade, (sous la direction de), *Tiempos imaginarios: ritmos y ucronías*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Puebla, 2002, *cfr.* M. N. Lapoujade, *Tiempos cósmicos y transgresiones imaginarias*, pp. 19-40.
M. N. Lapoujade, "La imaginación rítmica", *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, pp. 50-51. [N. de la A.]

Y, por lo tanto, se agita rítmicamente.

¿Cómo interpretar las rupturas del equilibrio de los procesos cósmicos?

Esa armonía cósmica perfecta, en que una armonía entra dentro de otra, queda rota de manera violenta y brusca en los cataclismos extremos de las catástrofes. Son interrupciones inesperadas del orden de un devenir sin sobresaltos. Y, por ello...

Las catástrofes son recurrentes. Se repiten, diversas, en sus mismos tipos.

¿Es posible sostener una periodicidad de las rupturas?

Efectivamente, las catástrofes se suceden de manera periódica, si bien en lapsos diversos, es decir, de manera irregular.

¿Cuántos terremotos, deslaves, maremotos, tsunamis, tempestades, huracanes, tifones, tormentas de polvo, de arena, inundaciones, sequías, etcétera, ha padecido la humanidad? No hay más que ver la historia.

En tal sentido, se restablece de otra manera la vigencia del ritmo.

En suma, propongo tres modalidades de ritmo:

- En un primer nivel, se constata el ritmo de la continuidad cíclica de la naturaleza.
- En un segundo nivel, se manifiesta la ruptura del primer ritmo por las catástrofes; sin embargo, implica otra modalidad del ritmo: la repetición periódica del fenómeno en intervalos irregulares.
- En un tercer nivel, es posible implicar estos ritmos en un ritmo, por así decir, superior. Se trata de la periodicidad de la alternancia de ciclo y ruptura. Orden y catástrofe se alternan en el devenir de la naturaleza.

En otras palabras, el devenir en orden, procesos regulares de los fenómenos, manifiestan *la forma, estructuras formales procesales,* concentradas en la universalidad necesaria de las leyes.

Las rupturas del orden, desde la naturaleza salvaje a las catástrofes, ponen en evidencia la irrupción sin freno de *las fuerzas vivas de la naturaleza.*

La alternancia de formas regulares y fuerzas irregulares nombra otro modo del ritmo en que la especie humana está inmersa.

La especie humana conjuga una serie de ritmos diversos, que van desde los macrocósmicos hasta los microcósmicos, llegando aun a los ritmos únicos e irrepetibles de cada individuo.

Somos ritmos en un universo rítmico: vida.

IV. Catástrofes como símbolo

La especie humana es, además y originariamente, imaginante, de tal manera que, entre otros, segrega y construye universos simbólicos.[12]

Su poder de simbolización encuentra una pasta dúctil en las catástrofes, las que a nivel simbólico alcanzan una elevada, fructífera y humanizante significación.

Simbolismo de las catástrofes

En general, las catástrofes son símbolos de mutación.

No de cualquier mutación, sino de mutaciones violentas, extremas, radicales, sufridas en "situaciones límites".[13]

Se trata de frecuentes mutaciones espirituales, transmutación de los valores, valoración de la salud, la vida.

Entre los efectos de las catástrofes están la destrucción, la pérdida, la muerte, la separación, la ruptura, el fracaso, etcétera, golpes terribles de la naturaleza sobre sus habitantes; entre ellos, la especie humana. Esas situaciones límites operan como impulsarse a la superficie del agua con un golpe del pie en el fondo. El resurgir después de una catástrofe lleva a una vida nueva.

De manera que el simbolismo de las catástrofes que bebe del pozo de la realidad indica un fundamental proceso de transformación humano a todo nivel.

La intensidad extrema del golpe recibido despierta una igualmente intensa transmutación, convertida en un intenso impulso hacia la vida.

En términos místicos, se trata de muerte y resurrección, en esta vida. El hombre, como el ave fénix, debe morir en su vida a su propio ser, para renacer en una forma más elevada, más sabia, más be-

---

[12] *Cfr.* M. N. Lapoujade, "Noción de *homo imaginans*", 3, V, *Filosofía de la imaginación,* pp. 193 y ss.

[13] Karl Jaspers, II, Situación, *Einführung in die Philosohie. Introducción a la Filosofía,* pp. 19-23.

lla: "Il faut que tu veuilles brûler dans ta propre flamme: comment voudrais-tu redevenir neuf si tu n'est pas d'abord devenu cendre?".[14]

Sobrevivir a una catástrofe es el más intenso llamado a la vida. La catástrofe nos invoca: aún puedes devenir artista y libre. ¿Qué significa esto?

Sobrevivir a una catástrofe es el más intenso llamado a la vida.

La especie humana, pedazo de naturaleza, se rige por las leyes cósmicas. En tal sentido, está sometida a los ritmos necesarios del cosmos. Su vida transcurre en el marco de la necesidad (lo que es así y no puede ser de otro modo).

Sin embargo, la especie humana es, a la vez, libre. El ser humano tiene un espacio de libertad. Si la especie, el grupo o el individuo sobrevive a la catástrofe que lo afecta, entonces puede devenir un artista de su propia vida, un alfarero de su propia arcilla; entonces, haciéndose, deviene libre.

En fin, la catástrofe nos invoca: aún puedes devenir artista y libre.[15]

---

[14] Friedrich Nietzsche, "De la voie du créateur", *Ainsi parlait Zarathoustra*, pp. 83-84. "Verbrennen musst du dich wollen in deiner eignen Flamme: wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist!" (F. Nietzsche, "Von Wege des Schaffenden", *Also sprach Zarathustra,* p. 80).

[15] M. N. Lapoujade, "Del conformismo a la transgresión", La imaginación estética en la mirada de Vermeer, p. 56.

Climats, saisons et temps

L'homme est devenu peu à peu, dans la vision des philosophes indépendant de l'Univers... J'ai baptisé cela l' "acosmisme": une négation du cosmos.
Michel Serres, *Le paysage du monde*

Ce sont le jour et la nuit, les mois, les périodes régulières des saisons, les équinoxes, les solstices, toutes choses que nous voyons, qui nous ont procuré l'invention du nombre, fourni la connaissance du temps, et permis de spéculer sur la nature de l'univers.
Platón, *Timée*

Clé

En général la philosophie contemporaine a un court regard. Ce regard atteint les sociétés, les cultures, l'histoire. La poétique de Gaston Bachelard contient le noyau vivant de la rêverie cosmique. Il faut récupérer le cosmos comme l'habitat humain par excellence. L'espèce humaine habite le cosmos qui, en même temps, l'habite.

C'est pourquoi mon propos central dans cet essai est celui de dédoubler le pli complexe où s'entrecroisent l'astronomie et la philosophie.

Les notions de climat et des saisons jaillissent de l'astronomie, mais leur portée est bien plus longe. Les cycles du ciel et de la terre, déterminent la bioclimatologie chinoise ancienne, ainsi que la biogéographie. En particulier, les changements climatiques ont une forte incidence sur le champ de la génétique des populations.[1]

[1] Serge Desportes, *Les cycles du ciel et de la terre. Bioclimatologie et médecine chinoise.* Luca Cavalli-Sforza, *The History and Geography of Human Genes*; y *Genes, Peoples and Languages.*

L'astronomie est la toile de fond pour les recherches de l'ethnologie, en ce qui concerne aux sociétés et cultures nomades et sédentaires. À l'arrière-fond les mythes sont à la source de l'astronomie et l'ethnologie modernes, ainsi que de la philosophie. À partir des mythes, qui offrent une nourriture vitale de la philosophie, le sujet du climat et des saisons se pose en termes de cycles et rythmes, c'est-à-dire nous conduit au mystère du temps.

Notre texte esquisse une approche aux énigmes du temps blottis au fond des cycles et rythmes cosmiques. Un éventail de sujets se déploie à nos yeux émerveillés.

Accord sémantique

D'une part, le climat est l'ensemble de circonstances atmosphériques et météorologiques (pressions, humidité, températures) propres à une région.[2]

On peut distinguer le climat de la terre en général, les climats particuliers d'une région, et les microclimats propres de la région. Le climat de la terre résulte principalement de trois facteurs: l'énergie solaire, l'effet de serre et les circulations atmosphérique et océanique. L'énergie solaire arrive sous la forme de rayonnements électromagnétiques, accompagnés de lumière.

Dans le cas de l'énergie solaire: elle dépend de la rotondité de la terre, de l'inclinaison de son axe de rotation et de son orbite autour du soleil. Ces trois facteurs déterminent: la distance de la trajectoire des rayons; l'angle d'incidence, c'est à dire, si le rayon arrive à la surface verticale ou oblique; et la distance majeur ou mineur de la trajectoire des rayons en fonction du point de l'ellipse où la terre se trouve pendant son translation annuelle. Donc, la géographie terrestre présente des différents climats.

D'autre part, le mouvement de translation de la terre, la rotondité de la terre, l'inclinaison de l'axe de rotation journalière de la terre, l'axe des pôles par rapport au plan de son orbite autour du soleil, déterminent les saisons et son alternance. La terre tourne autour du soleil sur une orbite en forme d'ellipse, contenue dans un plan, le plan de l'écliptique. Mais la révolution autour du soleil

[2] *Le Petit Robert.*

et la rotondité de la terre même s'ils interviennent, ils n'expliquent pas le phénomène des saisons. Il est dû uniquement au fait que l'axe des pôles n'est pas perpendiculaire au plan de l'écliptique, en d'autres mot, le plan équatorial de la terre et le plan de l'écliptique ne sont pas superposés, mais ils forment un angle appelé obliquité, qui est de 23,5 degrés. Si cet angle était nul, par rapport à la même latitude, le même point, la quantité d'énergie solaire reçue serait la même, donc la différence de température entre l'hiver et l'été serait nulle, donc il n'y aurait pas d'hiver et d'été.

Ces phénomènes permettent une traduction au langage de la géométrie plaine, donc on a à voir avec la sphère, les angles, l'ellipse, sur le plan de l'écliptique. Mais la géométrie partage ce champ de recherche avec l'optique à cause qu'il s'agit de phénomènes de rayons de lumière. Ce n'est pas encore suffisant, parce qu'il faut considérer les lois du mouvement et le phénomène de la chaleur.

Ce carrefour de sciences et technologies involucrées est loin d'épuiser la complexité des problèmes qui concernent au sujet du climat et des saisons.

Délimitation du champ de réflexion

Tout simplement ces notions de climat et de saisons sont les détonateurs de la pensée humaine qu'essaie de comprendre l'environnement (*die Umwelt*), par tous les moyens dont elle est capable. Voilà l'importance de l'épigraphe de Platon. Les théories astronomiques et la technologie avec, se développent en tant que «théories de l'objet» au niveau du langage. Pour sa part, les réflexions philosophiques déroulent la pensée en tant que «métathéories de l'objet», donc on avance en recoulant au niveau du métalangage. Le point de départ de notre réflexion délimite les notions théoriques (langage), à partir desquelles la réflexion se situe à niveau de la métathéorie, donc il s'agit du métalangage.

Or, si l'on pousse la réflexion à l'extrême, par une méthode appelé de «réduction» par Husserl, ou de «synthèse réductive» en termes de Kant, nous sommes arrivés au coeur des problèmes de l'espace et du temps. En ce sens, je conclue, les climats et les saisons sont des manifestations concrètes du *temps* dans l'espace. En

somme, nous sommes arrivés au fondement dernier ou premier du sujet: *l'interdépendance d'espace-temps.*[3]

Parcours

Les stations de notre parcours sont appelées en l'argot philosophique: les thèses de notre essai.

Première thèse. Le climat et les saisons sont des signes «visibles» du temps.

La thèse jaillit de la réponse a la question: comment apparaît, comment se manifeste le temps? Comment devient-il «visible». Les climats et les saisons ont leurs signes sensorielles empiriques: la chaleur et le froid; les odeurs, la végétation, les animaux, la longueur des jours et des nuits, la façon de vivre qu'en dérive. Donc, les climats et les saisons sont des manifestations concrètes, visibles, du temps invisible. Sur ce fondement je soutiens le lien entre les notions du temps et ses configurations imaginaires.[4] Par rapport à cette thèse, il est pertinent le *Timée* où Platon explique le temps comme une image mobile de l'éternité:

> C'est pourquoi son auteur (du Monde) s'est préoccupé de fabriquer une certaine imitation mobile de l'éternité, et, tout en organisant le Ciel, il a fait, de l'éternité immobile et une, cette image éternelle qui progresse suivant la loi des Nombres, cette chose que nous appelons le Temps.[5]

Deuxième thèse. L'être du temps est un mystère.

La thèse énonce la réponse à la question: Qu'est-ce que c'est le temps? Saint Agustin prolonge la pensée de Platon d'un point de vue chrétien. Il a posé la question de ce lien mystérieux de la cause, l'auteur du temps et les manifestations visibles du temps. Son exposé de la complexité du problème est très aigue:

---

[3] Il ne faut pas préciser que notre parcours est très bref, sans prétention d'être exhaustif. [N. de la A.]

[4] Pour les liens entre imagination et géométrie, ainsi que pour les liens entre imagination, géométrie et ses manifestations picturales, *cfr.* María Noel Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer.* [N. de la A.]

[5] Platon, *Timée, Oeuvres complètes,* Tome X, 37 d-e, p. 150.

> ...(Dieu) vous avez fait le temps lui-même. Et nul temps ne vous est coéternel parce que vous demeurez immuablement; si le temps demeurait ainsi, il ne serait pas le temps. Qu'est-ce en effet que le temps? Qui serait capable de l'expliquer facilement et brièvement? Qui peut le concevoir, même en pensée, assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait? Est-il cependant notion plus familière et plus connue dont nous usions en parlant? Quand nous en parlons, nous comprenons sans doute ce que nous disons; nous comprenons aussi, si nous entendons un autre en parler. Qu'est-ce donc que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. Pourtant, je le déclare hardiment, je sais que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé; que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir; que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent. Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi, lui qui ne peut être qu'en cessant d'être? Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu´il tend à n'être plus.[6]

À mes yeux la question: Qu'est ce que c'est le temps? enveloppe une aporie. Plus précisément, la prétention de répondre aux questions ontologiques partielles jusqu'à la question dernière ou première que veux «savoir» qu'est ce que c'est l'être est au delà des possibilités humaines, donc est démesurée. Les ontologies sont des magnifiques constructions imaginaires, ce sont des paris sur l'inatteignable, l'insaisissable, donc la seule ontologie possible c'est une ontologie consciente de son caractère imaginaire.[7] C'est pourquoi je soutiens la thèse du temps comme un énigme insoluble, donc un mystère.

---

[6] La réflexion de Saint Agustin toute au long du livre est incontournable. *Cfr.* Saint Agustin, *Les confessions,* L. XI, Chap. XIV, pp. 263-264. [N. de la A.]

[7] María Noel Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer.*

Troisième thèse. Le phénomène du temps se manifeste en tant que *rythme*.[8]

Le temps se présente en tant que phénomène; c'est à dire que l'on peut seulement atteindre les manifestations temporelles, pour ainsi dire, «visibles». Cette thèse se développe tout au long de l'histoire de la pensée, sur le montage des plus différents systèmes philosophiques.[9]

La thèse se concentre dans un énoncé: Le rythme, en général, implique l'organisation de formes en mouvement, donc il résulte de l'organisation de structures mobiles. La «différence spécifique» (Aristote) est la répétition. Il s'agit de mouvements semblables répétés selon des intervalles constants. En somme, tout rythme dénote: la répétition de mouvements en alternance constante.

À la base je soutiens la thèse: Tout se manifeste en tant que rythme. Le cosmos apparaît rythmé, la vie s'écoule de manière rythmique, l'espèce humaine montre des rythmes complexes, le climat montre ses rythmes, les saisons arrivent rythmées.

Novalis l'en exprime dans un beau passage où il écrit:

> Jahrszeiten, Tagszeiten, Leben und Schicksale sind alle, merkwürdig genug, durchaus rhythmisch, metrisch, taktmässig. In allen Handwerken und Künsten, alle Maschinen, den organischen

[8] J'ai travaillé ce sujet dans María Noel Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. [N. de la A.]

[9] Notre parcours laisse à côté la pensée, d'ailleurs incontournable de Kant, dont j'ai fait des analyses et des développements à plusieurs reprises, parce qu'elle n'est pas directement pertinente dans ce contexte, même si c'est une conception du temps en tant que manifestation sensorielle. Il faut souligner la conception kantienne du temps implique une révolution radicale dans l'histoire de la philosophie. Elle inaugure une nouvelle ère de l'histoire. Le temps chez Kant n'est pas une substance. Il n'est pas une essence. Il n'est rien de statique. Donc, qu'est-ce que c'est le temps ? Sur le plan ontologique le temps « n'est pas ». Nous atteignons le temps en tant que phénomène. Or, le phénomène résulte de la synthèse des impacts sensoriels (les sensations) et l'action de la sensibilité de doter les données de temps et d'espace. Cette opération appartient à la nature humaine en tout temps et toute géographie. Elle est une fonction universelle (valide pour tout sujet) et nécessaire (il ne peut pas être d'une autre manière). Le fait de concevoir l'espace et le temps comme des formes a priori, devient un repère chez tous les grands systèmes philosophiques jusqu'à nos jours. Pour ne pas citer qu'un seul exemple il faut signaler la pensée de Gilbert Durand. [N. de la A.]

> Körpern, unsren täglichen Verrichtungen, überall: Rhytmus, Metrum, Taktschlag, Melodie. Alles was wir mit einer gewissen Fertigkeit tun, machen wir unvermerkt rhythmis. Rhythmus findet sich überall, schleicht sich überall, ein [10]

Cette perspective radicale est extrêmement importante parce que d'elle dérive une réponse claire à la question de la harmonie de l'homme et le monde. Leibniz répond à la question avec sa célèbre notion de «la harmonie préétablie» (par Dieu) entre l'homme et le monde. De sa part Kant, transforme la thèse métaphysique de Leibniz en une «supposition transcendentale», c'est à dire, il faut faire «comme si» (*als ob*) il était donnée une harmonie antre l'homme et le monde afin de rendre possible la connaissance humaine, les lois de la nature etc.[11] Plus tard Carl Gustav Jung propose la notion de «synchronie» entre l'homme et cosmos.

Quatrième thèse. En général, la harmonie des rythmes de la vie de l'espèce humaine avec les rythmes de climats et des saisons détermine: en tant qu'espèce, la survivance ou la extinction; en tant qu'individus, la santé et la maladie.

En particulier, je considère que la harmonie de l'homme avec la nature ne peut pas être réfutée parce que l'espèce humaine est une espèce cosmique; pour ainsi dire, c'est un petit morceau du cosmos. Donc, elle ne peut pas se soustraire à son condition. Sa vie se déroule au rythme du cosmos. Maintenant à niveau de l'individu je soutiens que la santé dérive de mener une vie rythmique, en harmonie avec la harmonie du cosmos, ainsi que la rupture d'un des rythmes de la vie humaine entraîne la maladie. J'en dérive, par autre biais, l'importance radicale du climat et des saisons sur la vie humaine.[12]

Cinquième thèse. Les climats et les saisons palpitent au rythme de «l'eternel retour».

---

[10] Novalis, *Aphorismen*, IV, Teplitzer Fragmente, No. 89, p. 93.

[11] Immanuel Kant, *Kant's gesammelte Schriften. Kritik der Urteilskraft.*

[12] En occident, entre d'autres, la médecine d'Hildegarde de Bingen, d 'Agrippa et de Paracelse, par des différents voies font dépendre la santé et la maladie des facteurs cosmiques. Mais en ce sens il faut revenir à la sagesse de la médecine chinoise ancienne où la santé et la maladie résultent de la bioclimatologie. *Cfr.* S. Desportes, *Les cycles du ciel et de la terre, Bioclimatologie et médecine chinoise.* [N. de la A.]

Il s'agit donc de la notion du temps en tant qu'éternel retour. La pensée exubérante de Friedrich Nietzsche déploie en métaphores prégnantes l'idée du temps en tant qu'un eternel retour. Nietzsche se pose sous la forme d'une question passionnée, teinte de nuances de prière, son désir ardant d'éternité. Zarathoustra, son porte-parole exprime par un «eternel retour stylistique» son *chant à l'éternité cyclique*:

> O comment n'*aspirerais-je* pas à l'éternité, au nuptial anneau des anneaux – à l'anneau du devenir et du retour? ... Car je t'aime, ô Eternité!
> O comment ne *désirerais-je* pas *ardemment* l'éternité, le nuptial anneau des anneaux –l'anneau du devenir et du retour? ... Car je t'aime ô Eternité!
> O comment ne *serais-je* pas *avide* d'éternité, impatient du nuptial anneau des anneaux – de l'anneau du devenir et du retour?... Car je t'aime ô Eternité!

Le passage est riche en métaphores vibrantes où Nietzsche déguisé en Zarathoustra invoque l'eternel retour intimement lié aux hasards nécessaires du cosmos, ainsi que «le souffle créateur, de cette nécessité divine qui force même les hasards à danser des danses d'étoiles»; «si je suis moi-même un grain de ce sable rédempteur...»; «il existe un sel qui lie le bien au mal...»; «si j'aime la mer et tout ce qui ressemble à la mer et le plus encore quand, irritée, elle me contredit: si je porte en moi cette joie inquiète qui pousse la voile vers l'inconnu...». «Si ma vertu est une vertu de danseur, si souvent des deux pieds j'ai sauté dans des ravissements d'or et d'émeraude... Ceci est mon alpha et mon oméga, que tout ce qui est lourd devienne léger, que tout corps devienne danseur, tout esprit oiseau: et en vérité, ceci est mon alpha et mon oméga! O comment ne serais-je pas avide de l'éternité, impatient du nuptial anneau des anneaux, - l'anneau du devenir et du retour?»

Pour réaliser son alpha et son oméga, Nietzsche crie son désir ardant d'un temps qui retourne éternellement, afin d'atteindre sa régénération, sa renaissance. L'oméga, son but est d'atteindre la sagesse de l'oiseau, qui est léger, qui vole; qui chante, il faut ne

plus parler, mais chanter; qui vie libre dans les cycles nécessaires du cosmos.[13]

Nietzsche élargit la pensée à son maximum, il atteint une profondeur radicale.

Il faut observer que ce dédoublement des plis du problème du temps va à la rencontre des conceptions du temps cyclique qui émergent de recherches anthropologiques et ethnologiques. En ce sens s'érige la conception de Mircea Eliade. Il constate que partout existent conceptions de la fin et du commencement de périodes de temps sur le fondement des rythmes bio-cosmiques.[14]

Sixième thèse, «l'éternel retour» implique *la régénération* d'un temps qui commence et se termine de façon cyclique qui se représente en tant que répétition archétypique.

Mircea Eliade souligne pour les sociétés archaïques l'importance de la notion bio-cosmique de la régénération de la vie, de la nature, à la base de la conception du temps. Ce qui domine en toutes les conceptions cosmico-mythologiques est le retour cyclique, l'éternel retour y conçu comme la répétition d'un fait archétypique, qui est projeté aux plans: cosmique, biologique, historique, humain, etc.[15]

D'autre part, la notion de régénération de la vie a des conséquences décisives sur la façon de «vivre le temps» à niveau de l'individu-social. L'individu-social reste à l'écart de *l'irréversibilité* du temps, plutôt au contraire il est habité par un temps dont la régénération répétée transmute sa vie en un *pr*ésent atemporel.[16]

Septième station. Elle n'est pas précisément notre thèse, mais elle esquisse une polémique dont le pivot est au centre de notre étude. Je signale la polémique à partir de la sixième thèse, dont le dernier énoncé enveloppe deux notions clé. On peut reformuler la tension des notions d'irréversibilité du temps et du présent atemporel en deux thèses antinomiques, l'une affirme la continuité

---

13 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, Les sept sceaux,* 1-7, pp. 264-267.

14 Mircea Eliade, *Le mythe de l'eternel retour. Archétypes et répétitions*, 2 *La régénération du temps*. En español, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición,* 2 *La regeneración del tiempo,* p. 56.

15 M. Eliade, *ibidem,* p. 90.

16 *Ibidem,* pp. 86-87.

temporelle, l'autre soutient la discontinuité du temps. J'en évoque la polémique entre Henri Bergson et Gaston Bachelard.[17]

Dans le contexte de son perspective philosophique, Bergson soutient la continuité à niveau de l'histoire de la nature, c'est à dire, du temps naturel, où s'inscrivent les espèces, et l'espèce humaine en tant qu'être naturel, le développement de son temps biologique dans le temps naturel. La notion temporelle centrale en ce domaine est la notion d'évolution.[18]

Par rapport au temps subjectif, Bergson soutient que le regard vers l'intimité, l'introspection, atteint le temps vécu et le temps subjectif est vécu comme une *durée*.

La thèse bergsonienne est la suivante: «La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience... ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point...».[19]

Bergson utilise la métaphore de l'enveloppement et du développement d'un fil pour expliquer la continuité du temps biologique du passé, présent et futur par rapport à l'âge. L'enfance pratiquement n'a pas un passé, tout est à venir. L'adulte se situe à mi chemin, le fil vers le passé et le fil vers le futur ont des longueurs semblables. La vieillesse a un long fil passé et un court fil vers l'avenir.[20]

De son côté, Gaston Bachelard soutient que le regard intérieur, subjectif dévoile des *instants*. L'intimité immédiate est vécue en instants. Elle est une succession d'instants monadiques, isolés. Il soutient:

> Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir. Il ne pourra pas transporter son être d'un instant sur un autre pour en faire une durée. ... Si notre coeur était assez large pour aimer la vie dans son détail, nous verrions que tous les instants sont à la fois des donateurs et des spoliateurs et qu'une nou-

---

17 M. N. Lapoujade, *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, pp. 30-33.

18 Henri Bergson, (1859-1941), *Matière et mémoire* y *L'évolution créatrice, La pensée et le mouvant*.

19 H. Bergson, *Essai sur les données immédiats de la conscience, cfr.* Le temps homogène et la durée concrète.

20 H. Bergson, «Introduction à la métaphysique», *Revue de Métaphysique et de Morale*.

> veauté jeune ou tragique, toujours soudaine, ne cesse d'illustrer la discontinuité essentielle du Temps. [21]

Selon Bachelard il ne s'agit pas de l'évolution créatrice, mais d'instants créateurs.[22]

D'ailleurs, cette pensée assure une vieillesse où le changement et la nouveauté est possible. C'est un beau regard sur l'âge mûre, un regard d'espoir, de liberté. En d'autres mots le printemps jaillit de l'hiver. La vieillesse peut avoir son printemps. La notion bachelardienne du temps discontinu, un temps qui meurt et rennaise, implique la thèse des commencements infinis, c'est à dire, implique la notion de l'éternel recommencement du temps. Par un autre biais, nous retrouvons les différentes thèses, que nous venons d'énoncer sur la fin et la renaissance du temps.

Conclusion. Proposition d'une perspective différente

Le rythme des climats et des saisons montre la répétition périodique du même, éparpillé de différences. La «loi du ciel» de la sagesse chinoise ancienne, le «*logos*» héraclitéen dans le sens de «loi du cosmos»[23] nous soumet à son nécessité, nous détermine en tant qu'espèce psycho- biologico-sociale, ainsi que comme des individus appartenant à l'espèce. Première conclusion: pourtant cette légalité cyclique qui nous gouverne laisse un espace à la liberté humaine. Plus profondément encore, les cycles cosmiques s'érigent comme des modèles éthico-esthétiques de l'humain.

Par rapport à la continuité vs. discontinuité du temps. Je propose réduire les arguments à figures géométriques, pour revenir au commencement de notre étude. On peut représenter la conception de la continuité du temps en tant qu'évolution et durée chez Henri Bergson, par moyen d'une ligne droite, une flèche verticale. La conception du temps en tant qu'instants isolés, monades de temps, succession d'instants absolus de Gaston Bachelard dessine plusieurs flèches ascendantes constituées par points écartés.

---

[21] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant.*

[22] G. Bachelard, *L'intuition de l'instant,* p. 18.

[23] Il faut dire en passage que cette référence chez Héraclite fait allusion aux liens complexes entre *Logos, et Diké.* [N. de la A.]

Le temps en tant que cycles répétés en éternel retour, esquisse la figure des cercles enchaînés.

À mes yeux il est possible soutenir une sorte de continuité du temps, en tant que construction complexe en tant que continuité du discontinu. Une continuité composée par la succession d'instants monadiques, qu'on peut traduire en termes d'espace en tant qu'une succession de points séparés (continuité du discontinu). Je propose une pluralité de successions de points-instants, dessinant des spirales ascendantes, ce qui correspond à l'image de plusieurs spirales. Il faut remarquer qu'il ne s'agit pas d'une spirale continue qu'indique une sorte d'évolution dialectique de l'histoire, par moyen d'un «*Aufhebung*», une synthèse des opposés (Hegel-Marx).

Si je traduis en mots l'image de plusieurs spirales ascendantes de points, nous arrivons à une conception du temps où les cycles sont ouverts, donc il s'agit d'une répétition semée de différences. Un rosier fleurit chaque printemps, mais les roses ne sont pas les mêmes, elles ne sont pas identiques. Le fait de proposer plusieurs spirales envisage que «le temps» invisible, devient visible, perceptible, en tant que innombrables figures concrètes, images du «temps».

Finalement, les spirales de points indiquent les marges du hasard au sein de la nécessité, de la liberté humaine au sein de la loi cosmique. La perspective des instants indépendants nous libère du fardeau du passé.[24]

J'évoque le poète Antonio Machado quand il murmure : «hoy es siempre todavía», comme l'espoir d'un nouveau lendemain, comme l'espoir rassurée de l'aurore.

[24] Il est possible transformer même *le karma. Cfr.* Taisen Deshimaru, *La pratique du zen.* [N. de la A.]

Trayectos hacia la fantástica trascendental[1]

> La fantasía sienta el mundo futuro o en lo alto, o en lo profundo, o en la metempsicosis hacia nosotros. Soñamos con viajes a través de todo el mundo: ¿no está entonces todo el mundo en nosotros? No conocemos lo profundo de nuestro espíritu. Hacia adentro va el camino hacia lo misterioso. En nosotros o en ningún lugar está la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro. El mundo exterior es el mundo de las sombras, él arroja sus sombras en el reino de la luz.
>
> Novalis, *Aphorismen*

Clave

El recorrido de nuestro pensamiento en el presente estudio está pautado en tres tiempos: en el *primer momento*, siento las bases semánticas de la reflexión. *Segundo momento*: esbozo una genealogía de la noción de fantástica trascendental. *Tercer momento*, bosquejo una propuesta final.

Primer momento. Acuerdos semánticos

Fantasía. Los términos "fantástico", "fantasía", tienen una larga historia, cuyo uso explícito nos remite al griego. El término "fantasía" deriva del verbo *phantázesthei,* que significa devenir visible, aparecer, asomar (se), de donde parecer, indica luz, brillar, claridad. El griego maneja también *phaínein, phaíno,* que significa hacer visible, devenir visible. De aquí deriva "fenómeno", lo que aparece, lo que se manifiesta. Pero también deriva "fantasma": aparición, imagen-sueño, esto es, visión, o imagen engañosa. Asimismo, el mismo término *phaínein* nos remite al "fantasear", que denota la

[1] 5 de julio de 2011. Traducido al italiano: "Verso una fantastica trascendentale", *Revista Bachelardiana*, de la Università la Orientale de Nápoles, Génova, Italia, 2011.

entrega del sujeto al juego de la fuerza de la imaginación, al poder de imaginar, en todos sus matices e implicaciones, como pueden ser: descubrir, encontrar, inventar, fingir, improvisar, pero incluso estar extraviado, perdido, enajenado, desorientado respecto de lo real. El "fantaseador" es el soñador, el evasivo y aun el visionario; el iluso, el exaltado o el entusiasta, es decir, actitudes que admiten todo tinte valorativo. Lo "fantástico" es lo ilusorio, o lo irreal, cuando se refiere al producto. Lo "fantástico", en tanto función de configuración imaginativa, denota la fuerza, los procesos para exponer figurativamente, dotar de imágenes lo excesivo, lo increíble, lo grandioso, lo maravilloso. Todos estos términos comparten la raíz *phan*, de la que derivan *phaíno*, brillar, aparecer y *phanero*: aparente, fantasma, visión, sueño.[2] En consecuencia, denotar el campo semántico del término "fantasía" nos induce a conservar esa ambigüedad esencial que implica la fantasía y lo fantástico, de a la vez ser visible-invisible, mostración-ocultación, así como la gama que va desde el descubrir, inventar, hasta fingir, y aun extraviarse en el marco de "lo dado", impropiamente asimilado a "lo real". Lo fantástico, en su expansión ilimitada, toca lo maravilloso, más aún, en sus alardes de poder roza el misterio.

Trascendental. En el presente contexto, circunscribo el sentido del término al uso kantiano del mismo. El pensamiento de Kant es un rompehielos de la historia de la filosofía occidental. Sienta las bases de su *teoría* con la puesta en *práctica* de una *metáfora* que despliega en las tres *Críticas: Crítica de la razón pura, Crítica de la razón práctica, Crítica de la facultad de juzgar*. Su propósito es el de ensayar el uso filosófico de una perspectiva en la que el objeto (Tierra) sea el que gira en torno al sujeto (Sol). Sin embargo, abiertos los ojos al mundo se encuentra con las singularidades únicas, es decir, los individuos, cada uno tan diferente de otro como los rostros, porque no hay dos rostros iguales. Individuos sociales, históricos, culturales, en épocas y espacios diferentes, en fin, es el reino de la diversidad más absoluta. De manera que, para poder poner en práctica la metáfora de la revolución copernicana, se aboca a la prometeica tarea de intentar desentrañar, en el seno de esas infinitas singularidades

[2] Paul Grebe, "Etymologie", 7, *Der Grosse Duden,* p. 508.

únicas, los individuos, funciones, operaciones universales y necesarias, esto es, a priori, del uso de sus facultades de la subjetividad. En tal sentido, emprende metódicamente la investigación de "las posibilidades y los límites" de las diversas funciones de la subjetividad. Si tenemos un rifle para alcanzar un objetivo a una distancia de cien metros, primero tenemos que saber si el rifle tiene esos alcances; del mismo modo, para poner en *uso* la sensibilidad, el entendimiento, la imaginación, la facultad de juzgar, la razón, es imprescindible conocer sus posibilidades y sus límites de cada una de ellas. En esto consiste un aspecto central de su *filosofía crítica*.[3]

En consecuencia, la labor crítica avanza con un procedimiento similar al del químico: el procedimiento de *decantación*. Esto es, en el seno del uso empírico, subjetivo, diferente y relativo de cada una de las funciones de la subjetividad individual, Kant procede a separar el uso empírico de un uso, como el de las operaciones matemáticas, que es un uso *trascendental*. Trascendental significa las maneras, los procedimientos a priori, esto es, universales y necesarios,[4] de cada una de las funciones subjetivas: sensibilidad, imaginación, entendimiento, facultad de juzgar, razón. Trascendental: usos a priori de las funciones de la subjetividad.

Segundo momento. Esbozo de una genealogía de la fantástica trascendental

Kant inicia la genealogía. En continuidad con los acuerdos semánticos previos, y a partir de ellos, se comprende que Kant indaga en el seno de la subjetividad entre todas las demás funciones, los usos trascendentales de la imaginación. Si partimos de lo obvio, por base irrefutable, decimos: la *imaginación,* imagina. Sin embargo, esta afirmación ingenua desencadena una rica y compleja red de funciones posibles de la acción (verbo) de imaginar. Pone de manifiesto esa fuerza de *configuración,* como "una función ciega aunque indispensable del alma" y "de la cual rara vez tenemos conciencia", de la que sí se constata que configura, es decir, expone en configuraciones

[3] Immanuel Kant, *Werkausgabe*.

[4] *A priori* es lo que se da en la experiencia, sin derivar de ella, y se define por las notas de universalidad y necesidad. Universal significa lo que es válido para todo sujeto posible en toda circunstancia posible. Necesario significa "lo que es *así*" y no puede ser de otra manera. [N. de la A.]

los conceptos empíricos, es decir, los dota de imágenes. La imaginación segrega imágenes, que son exposiciones de los conceptos mediante sus configuraciones.[5]

Asimismo, Kant encuentra un uso trascendental de la imaginación, que son operaciones por las cuales la imaginación temporaliza, impregna de temporalidad las categorías (conceptos puros a priori, atemporales del entendimiento), para hacerlas compatibles con las intuiciones (percepciones de la sensibilidad). Las intuiciones (solamente sensibles según Kant) consisten en captar sensorialmente los datos, los impactos y ordenarlos en: arriba-abajo, atrás-adelante, izquierda-derecha. En este sentido, son operaciones de espacializar los datos. Asimismo, las intuiciones captan los datos como presentes, respecto de pasados, futuros, esto es, temporaliza los fenómenos (impresiones sintetizadas, organizadas en espacio-tiempo). De tal modo que todos los fenómenos, en cuanto vividos, en cuanto procesos de una subjetividad viviente, se convierten por ese hecho en fenómenos temporales, en procesos temporales. Esos procesos primarios de temporalización de los impactos sensoriales recibidos puede pensarse, esto es, incluirse en conceptos, gracias a la función trascendental de la imaginación epistémica, consistente en la actividad de los *schemas trascendentales*. En los procesos epistémicos, los *schemas trascendentales* son maneras a priori de usarse la imaginación, cuya acción consiste en dotar de tiempo, que yo llamo temporalizar las categorías, para volverlas compatibles con las intuiciones sensibles (perceptos).[6]

---

[5] I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft,* Elementarlehre, II Teil, I Ab, I Buch, I Hauptstück, p. 116. *Op. cit., K.* Deduktion der reinen Verstandesbegriffe Ausgabe A, 176 a-177-a y Ausgabe B, 26, p. 184b.

[6] El trayecto genealógico recorrido en este estudio, obviamente no exhaustivo, es el que va de Kant, pasando por Novalis y Sigmund Freud, para llegar a Gilbert Durand, y culminar en Roger Caillois. En este esbozo genealógico es determinante el pensamiento auroral de Gaston Bachelard en toda su obra, respecto de su concepción de la imaginación en general, así como las esclarecedoras páginas sobre Hoffmann. *Cfr.* la obra completa de la poética de Bachelard. Remito a María Noel Lapoujade, *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética.* Pongo énfasis especial en la obra de Henry Corbin y, en particular, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi,* que he analizado en "L'orient de Henry Corbin ou la vie philosophique en quête de la lumière", *Symbolon,* 3, pp. 250-258. También he dejado de lado diversas "puestas en obra" de la fantasía, tales como Hoffmann, Friedrich Nietzsche, Guy de Maupassant, André Breton y los surrealistas.

Kant es terminante cuando sostiene que los *schemas* aparecen como operaciones a priori del tiempo, y cuyo objeto es "la serie del tiempo, el contenido del tiempo, el orden del tiempo", y por si fuera poco, agrega de manera contundente que los *schemas* son procedimientos con "el conjunto del tiempo en relación con todas las cosas posibles".[7]

El Romanticismo alemán en general, y Novalis en particular, desarrolla los gérmenes que viven en el pensamiento de Kant. En este caso, la imaginación que en Kant se vuelve una protagonista principal, resulta enormemente potenciada. En sus *Cuadernos de Freiberg* Novalis declara: "el bien más grande reside en la imaginación".[8] La íntima alianza del entendimiento con la imaginación, contenida ya en el pensamiento de Kant, se encuentra amplificada en Novalis cuando afirma: "Un claro entendimiento, con una imaginación cálida como compañera, he ahí el verdadero alimento del alma, el alimento que da salud".[9] Más aún, Novalis señala la relevancia de crear *una fantástica,* acerca de la cual afirma: "Si poseyéramos una *fantástica* como poseemos una *lógica,* habríamos encontrado el arte de la invención".[10]

En fin, el epígrafe de Novalis es un concentrado de tesis radicales que esbozan una fantástica trascendental. Él señala que la fantasía tiene el poder de moldear el futuro, es una función temporal creadora de tiempos, que conllevan su coordenada espacial simbólica: en lo alto o en lo bajo. Función temporal que permite de-velar la

---

Cfr. M. N. Lapoujade, "F. Nietzsche o desde la física y la biología a la metafísica biológica del arte", en *México, un país de ensueño,* pp. 29-43. "La seducción de una filosofía radical en Guy de Maupassant", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica,* pp. 33-37. "Notas sobre filosofía surrealista", *Relaciones*, pp. 14-15. *La imaginación alquímica en Remedios Varo,* en proceso de edición. [N. de la A.]

7 I. Kant, "Der Transzendentalen Doktrin der Urteilskraft", I, *K.r.V.,* pp. 197-200. He analizado in extenso estos temas en: M. N. Lapoujade, "Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant", *Relaciones*, pp. 14-16. "La revolución kantiana del sujeto", *Revista de la Universidad de Costa Rica*, pp. 125-134. "Imagen y temporalidad", *Relaciones*, pp. 14-15. "Imagen y temporalidad", *Mayéutica.* "Kant-Proust: une rencontre esthétique", en *Kant et la France, Kant und Frankreich,* bajo la direction de Jean Ferrari, Margit Ruffing, Robert Theis, Matthias Vollet, colección "Europea Memoria", pp. 157-167. [N. de la A.]

8 Novalis, "Schriften von Novalis", "Cuadernos de Freiberg", en *Fragmentos.*

9 *Op. cit., Últimos fragmentos.*

10 *Op. cit., El proyecto enciclopédico. Enrique de Ofterdingen,* VII, IX.

metempsicosis en la subjetividad vivida. En el mundo de la fantasía, todos los espacios vastos, amplios, lejanos, inabarcables habitan la intimidad. La fantasía vuelve íntima la eternidad, los pasados y los futuros, desde el presente, su actualidad. En Novalis, la fantasía proyecta más luz en el misterio luminoso de la intimidad. He aquí el porqué de nuestro epígrafe, clave de nuestra propuesta: la imaginación con la fantasía, función temporal por excelencia, núcleo de luz, impulso de vida.

En el sinuoso camino de la gestación de una fantástica trascendental surge, inesperadamente, la figura de Sigmund Freud, quien en los comienzos del psicoanálisis encuentra que las fantasías histéricas desempeñan un papel fundamental. Con el aporte de Freud se confirma una vez más que, así como todo día tiene su noche, toda luz su sombra, la fantasías tienen su patología. Sigmund Freud, paradojalmente, arroja luz sobre el lado oscuro, patológico de la fantasía. En la correspondencia de Freud con Fliess, de 1897, Freud declara que "la pieza que le faltaba para resolver el rompecabezas de la histeria" está en las fantasías histéricas como fuente de los procesos inconscientes. Según Freud, la imaginación encuentra en las fantasías una vía idónea para exteriorizarse. En general, el papel de la imaginación y de las fantasías está salpicado a lo largo de toda la obra de Freud, razón por la cual queda al margen de este ensayo; no obstante, es preciso destacar ese lugar central de la imaginación, los imaginarios y las fantasías en el universo freudiano.[11]

Después de varios saltos inevitables en este breve rastreo genealógico, llegamos al pensamiento de Gilbert Durand.[12] Nos centramos en los *Élements pour une fantastique transcendantale*. En su primera sección, asienta las premisas. *Primero*, él asume "un point de vue structural et sociologique" a partir del cual sostiene que "la mentalité imaginaire est un état de la mentalité humaine tout entière...". *Segundo,* a partir de ellas, Durand sostiene la tesis de que el "trajet anthropologique" del sujeto humano en su medio circundante escapa a la explicación histórica en cuanto, porque la historia no explica los arque-

[11] Sigmund Freud, *Los orígenes del psicoanálisis*. Carta de Freud a Fliess, 6, abril, 1897. Carta del 2, mayo, 1897. S. Freud, *Obras completas*.

[12] "Éléments pour une fantastique transcendantale", *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, pp. 437-491.

tipos, "l'histoire elle-même étant du domaine de l'imaginaire. Et surtout à chaque phase historique l'imagination se trouve présente tout entière".[13] *Tercero*. Sobre estas bases teóricas y sus constataciones etnológicas, Durand sostiene que más allá de los relativismos culturales, pedagógicos, psicológicos, sociohistóricos, es preciso y posible encontrar "l'universalité du contenu imaginaire fondamental". Con base en este contexto filosófico, Gilbert Durand despliega su noción de "fantástica trascendental". Reconoce un papel decisivo a la función fantástica para la especie humana. Hago énfasis especial en la relevancia de esta aportación de Gilbert Durand, quien afirma:

> Nous n'insisterons pas davantage sur l'immense rôle que joue la fonction fantastique dans la recherche et la découverte. L'imagination est à la fois l'estafette et la banderille de la science. La fonction fantastique tient un rôle direct dans l'action: n'y a-t-il pas des «oeuvres de l'imagination» met toute création humaine, même la plus utilitaire, n'est-elle pas toujours nimbée de quelque fantasie? Dans ce «monde plenier» qu'est le monde humain créé par l'homme, l'utile et l'imaginatif sont inextricablement mêlés. ...Ainsi l'aube de toute création de l'esprit humain, tant théorique que pratique, est gouvernée par la fonction fantastique. [14]

Respecto de este pasaje, asimismo, hago notar que Durand se refiere a la "fonction d'imagination" y a la "fonction fantastique" indistintamente, sin establecer ninguna discriminación ni matiz, *como si* fueran lo mismo, sinónimas, indiferenciadas.[15]

El segundo apartado del capítulo se centra en la noción de espacio como forma a priori de la fantástica. Éste es, a mi juicio, el pasaje más problemático del planteamiento de Durand. Después de refutar *la durée* bergsoniana como dato inmediato de la conciencia, y el tiempo kantiano porque lo asimila al tiempo homogéneo euclidiano, concluye en "l'espace comme 'sensorium' général de la fonction fantastique".[16]

---

[13] *Ibidem*, pp. 452, 454.
[14] *Ibidem*, p. 461.
[15] *Ibidem*, p. 456.
[16] *Ibidem*, p. 472.

Es ésta una tesis cuestionable, por los supuestos que implica respecto de las nociones filosóficas cruciales de espacio, tiempo y sus relaciones, a nivel antropológico, epistemológico, estético, ontológico, en general, y trascendental, en particular.

Durand sostiene la tesis de que "c'est l'homogénéité de l'espace qui prend source dans la volonté ontologique d'identité, dans le désir de transcendre le temps...".[17] *Primero,* separa, como sea que los entienda, espacio de tiempo como dos identidades autónomas, separadas e independientes. Primera afirmación muy problemática, que, por mi parte, no comparto. *Segundo,* es preciso cuestionar su crítica de la noción kantiana de espacio como euclidiana sin más. *Tercero,* se basa en un supuesto altamente discutible: "la voluntad ontológica de identidad". Este gran supuesto no demostrado se filtra inadvertido, para convertirse en la base de la noción de "homogeneidad" del espacio. Este supuesto que, por otra parte, no comparto, sirve de base a una noción de "homogeneidad" del espacio, que cuando la aplica al pensamiento de Kant denota una interpretación del pensamiento de Kant que parece externa a las premisas del filósofo de Königsberg. El espacio bajo la mirada de Kant no pertenece a la realidad exterior del sujeto, ni es una matriz (continente) en la que el sujeto se ubica. El espacio en Kant no es ni homogéneo ni heterogéneo, no es sustancia, no es esencia, se presenta (fenómeno) como una operación, una función. Espacio y tiempo no revisten un estatuto ontológico, no se describen como "cosas en sí", *noúmenos,* si se sostiene una postura crítica coherente. Por ello, y con base en Kant, concibo el espacio como las operaciones de espacializar, y el tiempo como las operaciones de temporalizar. Los verbos espacializar y temporalizar condensan con claridad mi perspectiva antropológica, con sus funciones trascendentales de la subjetividad. Asimismo, se demarca con nitidez esta postura, de una tesis ontológica como la de Heidegger, para quien, a partir del predominio de la acción de temporalizar según Kant, llega a afirmar que *Ser es tiempo.*

Por lo que toca al deseo de trascender el tiempo, a lo largo de la historia de la especie humana desde que tenemos noticias, en

[17] *Ibidem*, p. 478.

todas las épocas (tiempo) y sociedades (espacio) la especie ha dejado las más diversas huellas de su deseo de inmortalidad, de perdurar eternamente vivo. Sólo aludo a la historia de la alquimia como modelo de esta búsqueda.

¿El deseo de trascender el tiempo sólo puede darse en la voluntad de identidad? En cada individuo coexisten diversas lógicas: de la identidad, que usa en determinadas circunstancias, por ejemplo en ciertos trabajos, como un diagnóstico médico; en otras situaciones vale la lógica de la sí contradicción. En su vida misma, André Breton reivindicaba su "derecho a la contradicción". No solamente es un derecho, sino que se comprueba en las más diversas circunstancias a nivel individual, social, cultural, histórico, que nos contradecimos. Otra lógica de la que somos portadores es la lógica onírica con su propia legalidad, etcétera. Este ser contradictorio, que vive el oxímoron no a nivel de la retórica, sino a nivel de la vida, es este ser quien aspira a la inmortalidad, al dominio del tiempo.[18]

Finalmente, el apartado III del capítulo que comentamos, titulado "Le schématisme transcendantal de l'euphémisme", se abre con la siguiente tesis altamente problemática:

> Si l'espace semble bien être la forme *a priori* où se dessine tout trajet imaginaire, les catégories de la fantastique ne sont alors pas autre chose que les structures de l'imagination... Tout processus imaginaire... se résorbe en dernier ressort dans une topologie fantastique... Si l'au-delà fantastique perd la notion du temps, il surdétermine celle de l'espace...[19]

Sin la posibilidad de desarrollar aquí esta discusión, por lo menos dejo señalados los puntos a mi juicio álgidos: primero, el uso indistinto de imaginación y la fantasía, que retomamos en la conclusión. De igual manera, es preciso repensar la refutación de la condición

---

[18] Remito a mis libros citados, donde desarrollo y argumento cada uno de los puntos. Por lo que respecta a la geometría euclidiana, así como las nociones de espacio y tiempo, entre otros, en la física de Einstein, *cfr. La imaginación estética en la mirada de Vermeer.* En lo que respecta a la "lógica de la imaginación", *cfr. Filosofía de la imaginación,* 3, III, pp. 171-183. Las referencias a la alquimia están salpicadas en diversos artículos. [N. de la A.]

[19] *Ibidem*, p. 480.

temporal de los procesos imaginarios y/o fantásticos. Segundo, ¿con base en qué es posible aislar la operación sensible de espacializar respecto de la operación sensible-imaginaria de temporalizar? ¿Cómo desligar el espacio-tiempo trascendental en que irrumpe la imagen? ¿Qué imagen no se da en "su espacio" y "su tiempo" propios? Cada imagen se ubica en su propio espacio imaginario, y su tiempo imaginario concomitante. El desafío que propongo es intentar una introspección en el presente, hacia el presente, o como un acto de memoria, o una anticipación, o una utopía o ucronía, en imágenes. Por sencilla que sea la mirada hacia la subjetividad vivida, no se encuentran imágenes sin estar emplazadas en un espacio y un tiempo inherente a cada una, que llamamos espacio-tiempos imaginarios. En consecuencia, asumo la tesis de que toda imagen irrumpe en un espacio y un tiempo imaginario que le es propio, único, intransferible, como el singular espacio-tiempo de esa configuración. Claro que las imágenes, como capta con lucidez Bachelard, brotan en el instante, y por definición el instante no transcurre, porque si transcurre, dura, y si dura, no es instante. Es la paradoja del instante, que para ser tal es un tiempo fuera del tiempo. El instante es un tiempo sin tiempo.[20]

Un trazo más en nuestro esbozo genealógico nos conduce a una obra mayor en el ámbito de lo imaginario, el sueño, lo fantástico; me refiero a Roger Caillois. Es preciso beber de su obra completa para recoger la riqueza y la originalidad de su pensamiento. Trazo unas pocas pinceladas de su obra *Au coeur du fantastique*. Lo fantástico para Caillois significa "inquietud y ruptura", que busca en lo fantástico semioculto en el seno de lo fantástico visible, es decir, "un fantástico por relación a lo fantástico". Después de un recorrido de gran esplendor, pasando por obras, pintores, grabadores, obras literarias de las más diversas culturas y épocas, concluye, con fundamentos sólidos, que "le sens du terme fantastique est purement négatif: il désigne tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel, c'est-a-dire

[20] He desarrollado el tema del tiempo en *Filosofía de la imaginación* (1988), *La imaginación estética en la mirada de Vermeer* (2008) y en *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética* (2011). [N. de la A.]

toute fantaisie, toute stylisation et, il va de soi, l'imaginaire dans son ensemble".[21] Sentadas estas bases, Caillois pasa a estudiar una rica diversidad de obras en función del esquema del signo lingüístico, consistente en determinar la obra como portadora de un mensaje, el cual pone en relación un "emisor" con un "receptor", es decir, al artista con su observador, o lector. En tal sentido, el mensaje puede ser claro u oscuro con relación al emisor, al receptor, o a ambos a la vez. El juego de las posibilidades lógicas es esclarecido con un despliegue rico de ejemplos a los cuales lo aplica. Así, estudia obras cuyo mensaje es claro a la vez para el emisor y para el destinatario; obras cuyo mensaje es claro para el emisor, pero oscuro para el receptor; el mensaje oscuro para el autor, pero descifrable por el espectador; el mensaje oscuro a la vez para el emisor y el receptor. Lo importante, señala Caillois con justeza, es que el equívoco, la imposibilidad de certidumbre es una nota esencial a lo fantástico. Entonces, el autor define lo fantástico en la comunicación como lo que en ella permanece "indescifrado o indescifrable". Continúa su análisis pasando por obras en que se conjuga imagen y texto, y concluye que lo fantástico radica en la imagen y no en la leyenda, de manera que el espectador queda desorientado. Repasa grabados antiguos, anamorfosis, emblemas, metáforas literarias, alegorías, etcétera. Caillois encuentra una constante: lo fantástico es siempre ruptura del orden y de la legalidad. Lo fantástico más logrado, según Caillois, es cuando lo fantástico no tiene la intención deliberada de desconcertar.[22] Lo fantástico es siempre inquietante, porque es inatrapable. La ambigüedad, que le es inherente, lo vuelve fértil; su rasgo por excelencia es el misterio. Lo fantástico es siempre misterioso.

Tercer momento. Propuesta final

La raíz epistemológica de la palabra "fantasía" ya encierra la duplicidad que le es inherente, la bivalencia ambigua, ambivalencia, de aparecer y aparentar, mostrar y ocultar, de-velar y velar. Entiendo por fantasía, en general, la operación de las funciones psíquicas

[21] Roger Caillois, "Au coeur du fantastique", *Oeuvres,* pp. 838, 840, 843.
[22] *Ibidem*, pp. 856, 894, 899.

por la que se crean imágenes que no reproducen ni reconstruyen la realidad, sino que la *alteran*, en sentido literal, la hacen devenir otra. La fantasía crea otra realidad.[23]

Considero relevante hacer una mención explícita al pensamiento de Coleridge, quien no vacila en establecer una nítida demarcación entre ambas. Por momentos, parece incluso *oponer* ambas funciones. Enfoca la imaginación como "poder modificador", en tanto que caracteriza la fantasía como "poder de agregación", opuesta a todo lo fijo y definido. Coleridge desliga imaginación y fantasía de las coordenadas espacio-tiempo, asunto sobre el que ya expuse mi enfoque; y tiende un nexo entre fantasía y voluntad, coincidiendo, aunque por otra vía, con Gilbert Durand. La postura de Coleridge difiere, además, de la perspectiva de Caillois, para quien —como asentamos— la fantástica relevante es aquella que no es voluntaria, deliberada o provocada.[24] Por mi parte, sostengo que imaginación y fantasía no necesariamente denotan dos funciones diversas, sino que pueden pensarse como diferentes operaciones de una misma función. Este pliegue es interesante a los efectos de establecer matices, diferencias operativas entre los procesos de imaginar y de fantasear, sin por ello desmembrar su unidad funcional antropológica. Propongo un matiz que puede resultar interesante, en la medida que aporta un elemento más a la complejidad propia de las funciones de la imaginación humana. Se trata de introducir una discriminación relativa de la fantasía, como una función hiperbólica de la imaginación; útil bisturí para afinar los análisis de los campos de lo fantástico y lo imaginario. La *imaginación*, por así decir, *todavía* trabaja con respecto a una realidad que caleidoscópicamente reordena, re-estructura, re-crea, para segregar un producto nuevo. Se muestra como un poder de *alteración* de los datos. Por su parte, la fantasía intensifica, radicaliza el proceso, porque propone *otra* realidad, un mundo fantástico, donde los objetos, los agentes, están sujetos a sus propias reglas del juego. La fantasía produce *alteridad*. En otros términos, es posible trazar una sutil y lábil frontera entre los imaginarios culturales, sociales, míticos, li-

[23] María Noel Lapoujade, Cap. II, *Filosofía de la imaginación*, pp. 102-148.
[24] Samuel Coleridge, *Poemas, Pensamiento poético*, pp. 116-123.

terarios, artísticos, científicos, religiosos y los universos fantásticos que trascienden *lo natural* para arrojar audaces miradas creadoras de ámbitos *sobrenaturales*.

Si entendemos por naturaleza, convencionalmente, el conjunto de fenómenos y procesos que se manifiestan sin causa humana, sujetos a una legalidad que los rige, en ella la imaginación crea seres, fenómenos o acontecimientos nuevos. Un ejemplo, entre otros, puede ser la pintura de René Magritte. Todavía cabe dar un paso más, que consiste en proponer un universo sobrenatural, como una instancia más radical en los procesos de alejamiento posible de "lo dado", "lo real", entendido como el conjunto de fenómenos que nos impactan y de los que tenemos noticia. Por su parte, Todorov sostiene una tesis afín a la de Caillois, compatible con este estudio, en cuanto insiste en ese carácter de lo fantástico como ruptura del orden natural. Lo fantástico denota la irrupción de algo inadmisible en la legalidad objetiva, la alteración de la concatenación determinada de los fenómenos por la irrupción de relaciones intrusas. Como un ejemplo, señalo la pintura fantástica de Odilon Redon.[25]

El suceso del ser fantástico es indicio de otra realidad sobrenatural, invisible, que deviene visible en la obra fantástica, cuya existencia, cuya vida es la vida visible de ese mundo trascendente. El mundo fantástico es creado por el solo poder humano, con una base mínima en lo dado, de modo que en la fantasía el hombre puede llegar a sentirse todopoderoso, omnisciente, con una voluntad sin límites, con absoluta libertad, el hombre puede llegar a sentirse el dios en la creación de su mundo singular. Con base en todo lo anterior, sostengo para concluir que: *la fantasía es una función hiperbólica de la imaginación trascendental*.

Sin embargo, una paradoja nos espera al final del camino: ese mundo creado por la imaginación hiperbólica hunde sus horizontes en el misterio, es un velo que el mismo creador no puede levantar. *El misterio del acto creador se esfuma en el misterio de su propia creación*.

[25] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 2, p. 24 y 6, p. 73.

La imaginación y sus imaginarios como *paideia*[1]

Nos ataron la imaginación con una moña azul.
Graffiti

Paideia[2]

Más allá de la rica complejidad del concepto griego de *paideia* y la diversidad de su historia, mi propuesta se focaliza en la noción de *paideia* como formación del espíritu, el intelecto y el cuerpo, en una armonía total. *Paideia* designa la armonía plena del individuo consigo mismo, con la ciudad (sociedad), con la naturaleza, con la tradición, con la innovación, con la cultura. *Paideia* denota la educación formativa hacia el desarrollo de un ser en expansión, es decir, sano entendido como lo contrario de frustración, que es enfermedad. Se trata de provocar un ser pleno, y la plenitud resulta de la armonía con todo lo que atañe al mundo humano. Es la formación humanista, la aproximación asintótica sin término al ideal de la *areté*, por lo que la formación debe conformarse con procurar un ser humano mejor, más humano.[3]

La filosofía de la imaginación como *paideia* es una invocación, es el llamado a proponer sistemas educativos que promuevan, eduquen la imaginación humana hacia la vida. En última instancia, mi

---

[1] Atlántida, 16 de septiembre de 2013. Conferencia impartida en el Homenaje a María Noel Lapoujade, recibido en Uruguay de 2013, organizado por la AFU, en el que se le entregó el premio a su pensamiento como "Tributo al pensamiento nacional". Publicada en *Temas antropológicos*, vol. 36, número 1, Universidad Autónoma de Yucatán, 2014.

[2] *Pauta metodológica.* La siguiente reflexión abre un abanico de puntos cruciales en torno a las funciones de la imaginación. En cada punto primero se plantea el tema en general, con el fin de señalar su complejidad y profundidad. Segundo, se focaliza, en ese contexto, la perspectiva del tema desde y para la imaginación. Tercero, se infiere la necesidad y la fecundidad de su aplicación en la educación. [N. de la A.]

[3] Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega.*

propuesta de la filosofía de la imaginación defiende un individuo de pie, erguido; no de rodillas, sometido. Una ética acorde con esta perspectiva es una que promueva, despierte la heroicidad de lo cotidiano guiado por la construcción de nuevas formas de vida más plenas. La *paideia* ha de consistir en concebir la especie como imaginante, con énfasis impostergable en formar seres sin ataduras, desenajenados, constructores, esto es, pensar el individuo como *artista* y *libre*. *Artista*, como artífice de sí mismo, alfarero de su propia arcilla. *Libre*, como creador de mundos, vidas, futuros posibles.

En este contexto, la educación filosófica apunta a lograr la formación del espíritu, se trata de dar forma, moldear, configurar, un ser humano pleno y digno. En tal sentido, pienso que

> [...] los protagonistas de su propia vida no se sientan a esperar que les llegue alguna identidad, sino que conquistan sus múltiples identidades cambiantes en formas que se inventan. Identidades: algunas irrumpen violentamente. Otras surgen de lentos procesos de gestación. Hay configuraciones que se abandonan o se sustituyen. Otras son las maneras de salir a la luz metamorfosis internas. Morir y renacer de las cenizas de sí mismo múltiples muertes en su propia vida. Estos bíblicos alfareros de su propia arcilla, los que Pico della Mirandola quería artistas de sí mismos... recurren a la fuerza formadora por excelencia, a la imaginación humana, desde la cual se gestan.[4]

En el campo de la educación, para que la imaginación pueda aspirar a ser *paideia*, requiere que ella sea trabajada, promovida, metódica, ordenada, encauzada, ella misma, educada, como condición para poder crear imágenes, vincular,[5] proyectar, de manera crítica y libre. Pero, sobre todo, debe estar incluida y promovida en las instituciones de enseñanza y por los propios docentes.

La imaginación es precisamente una función de formación, de configuración, segrega formas y produce metamorfosis.[6]

---

[4] María Noel Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* p. 56.

[5] La imaginación como función de vínculos: Giordano Bruno. He analizado este punto en *Filosofía de la imaginación*, Cap. 1, pp. 38-42. [N. de la A.]

[6] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*; *La imaginación estética en la mirada*

Imaginación
Imaginación y transgresión
¿Cuál es la acción elemental de la imaginación? Imaginar.

De la manera más elemental, la respuesta irrefutable es: la imaginación, imagina; la percepción, percibe; la memoria, recuerda; la razón, razona, etcétera.

¿Qué es imaginar?

Imaginar es construir, afirmar, proponer, formar imágenes, sobre la negación y la transgresión que son, por así decir, los dinamos de su actividad.

Las más diversas actividades de la imaginación implican siempre alguna forma de *transgresión*.

Entiendo por transgresión la acción de ir más allá de los límites *x* (de cualquier tipo de límites de que se trate), por movimientos de atravesar, es decir, pasar a través; sobrepasar, pasar sobre; resolver dificultades o problemas limitantes. Transgredir puede tener los matices de disolver, anular, rechazar, ignorar, etcétera. Asumir los límites implica la continuación de la actividad, "cargando con los límites a cuestas". La transgresión implica siempre movimiento, actividad. Es una manera de resistirse a ser de-tenido, de rechazar la pasividad. La transgresión apela a la acción.

Transgredir es actuar.

Sea la acción un movimiento exterior o un movimiento del espíritu. El zen japonés, con sus aseveraciones radicales y paradójicas, afirma que la meditación es "hacer el no hacer"; lo cual no debe malentenderse, pues no significa pasividad. "Hacer el no hacer" es la situación de inmovilidad exterior, en posición sedente, para lograr la máxima concentración en la actividad espiritual de máxima intensidad. En otras palabras, es pura actividad.[7]

Además, aun la contemplación es actividad. No hay contemplación pasiva, es siempre movimiento intenso de sumergirse y disolverse en la más absoluta fusión con lo contemplado. Es la actividad de extrema intensidad de la fusión estética característica de toda mística.

---

de Vermeer; *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, y un sinnúmero de artículos. [N. de la A.]

[7] Taisen Deshimaru, *La práctica del zen*, pp. 29 y 164.

Empleo deliberadamente el término transgresión, porque abarca un espectro de amplitud total que va desde la acción transgresora del violador de la ley, ladrón, asesino, y toda la gama, en el extremo más abyecto; hasta la transcendencia que en su máxima expresión es la trascendencia del *artista*, que es capaz de volver visible lo invisible, audible lo inaudible, perceptible lo imperceptible; del *sabio*, que vive una existencia en paz, cuyo espíritu ecuánime logra pasar más allá de las turbulencias y sufrimientos humanos; y del *santo*, en su vivencia extrema de la fusión mística.[8]

El hombre se vuelve humano cuando imagina, es decir, cuando transgrede.

La especie humana es la especie transgresora por excelencia. Para bien o para mal, transgrede. Transgrede para crear ciencias y artes; pero transgrede, además, para inventar hornos crematorios nazis, así como las más sistemáticas, ciegas y destructoras acciones contra la vida en la Tierra, de modo que vivimos en un planeta moribundo por la acción depredadora de nuestra especie.

Con base en esta premisa, esbozo brevemente algunos aspectos relevantes a tomar en cuenta. Todos ellos son algunas de las diversas maneras en que imaginar es transgredir.

Primero centramos la atención en una función importante de la imaginación. En general, la imaginación segrega "productos" que ella inserta, injerta en todo lo que de alguna manera es dado.

La imaginación y el injerto

El injerto es una parte de una planta que se inserta en otra planta con el fin de obtener una planta nueva. La acción de injertar es el proceso por el cual se implanta, se inserta el injerto.

Esta técnica a través de la cual se generan nuevas especies vegetales es importante. Por la innovación, por la posibilidad humana de producción de especies naturales por su intervención.

El simbolismo del injerto como modificación artificial de las especies vegetales tiene una larga historia.

El injerto es una fecundación artificial.

---

[8] M. N. Lapoujade, Cap. 2 "De lo real a lo fantástico", *Filosofía de la imaginación,* pp. 135-148. *Cfr.* además, "La imaginación y la transgresión", *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* pp. 43-46, y "La transgresión: huella de lo humano", pp. 47-49.

En general, la operación del injerto tiene significación sexual, porque denota una generación artificial: de plantas, en sus orígenes, de animales, y aun el hombre, en la actualidad.

La ciencia moderna y la técnica han extendido el injerto al reino animal, por el implante y el trasplante de órganos, la inseminación artificial, la transferencia de óvulos fecundados de un útero a otro, etcétera. Ello trae aparejado un problema a dirimir: el poder y el derecho del hombre para modificar la naturaleza vegetal, animal o humana. El problema salta a la vista en los casos límite.[9]

Se abre todo el campo de la genética, que revoluciona la naturaleza, la vida, al hombre mismo. En particular, la rama fundamental de la genética poblacional, entre sus pioneros es determinante la obra de Luigi Luca Cavalli-Sforza, entre otras, *Genes, pueblos y lenguas* (1996). Los trabajos en este campo conducen a un cambio radical de las concepciones de la especie humana y sus orígenes, con trascendentes consecuencias respecto del tiempo histórico, así como las características de las poblaciones actuales, etcétera.

En consecuencia, a nivel filosófico se trata de un caso especialmente importante. En la medida en que el injerto modifica la naturaleza (*natura naturata*) por la intervención del hombre, ello genera otra naturaleza (*natura naturans*) insertada en la anterior. La naturaleza humanizada, artificial, se inserta en la naturaleza natural, que viene a convertirse en una doble naturaleza.

La consecuencia a nivel de la imaginación simbólica es muy importante, en cuanto incide en la concepción del hombre. Mediante la operación de injertar el hombre alcanza poderes demiúrgicos.

En general, en su *Poética*, en particular en *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard introduce una reflexión fundamental respecto del tema. Allí afirma: "La *greffe* nous apparaît... comme un concept essentiel pour comprendre la psychologie humaine. C'est, d'après nous, le signe humain, le signe nécessaire pour spécifier l'imagination humaine".[10]

El autor infiere de aquí que el concepto de injerto es esencial para comprender al hombre.[11]

---

[9] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 484.
[10] *L'eau et les rêves*, p. 17.
[11] *Op. cit.*, p. 18.

Respecto del pasaje, éste indica un caso de los trabajos de la imaginación material. Se trata de la imaginación material injertada. Asimismo, cuando leemos participamos de la imaginación del autor, injertada en lo escrito. De ahí deriva que se juzgue al hombre por lo que escribe. Más aún, visto desde el ángulo del concepto de injerto, "el arte es naturaleza injertada".

Por mi parte, considero que es preciso radicalizar aún más esta tesis: el arte, entre otras creaciones humanas, *se incrusta* en la naturaleza. Es preciso dar un paso más: los productos de la imaginación, sus creaciones de cualquier índole, crean la realidad tal como aparece al hombre. En tal sentido, comparto la fórmula provocativa de André Breton: "La imaginación es la fautora de lo real".[12]

Ahora bien, toda creación emerge de alguna de las diversas y complejas funciones posibles de la imaginación, de las acciones de imaginar. Imaginar es segregar imágenes, formas, más o menos apegadas a lo dado. Crear sobre lo dado implica incrustar en la naturaleza natural, la naturaleza artificial (*natura naturans*), naturaleza humanizada. En este sentido, recuerdo a Kant, a Van Gogh y a Bachelard, entre otros; el arte se superpone, se agrega a la naturaleza.

La noción de injerto es extremadamente compleja. Entre otros alcances, posteriormente a Gaston Bachelard, Mircea Eliade retoma la noción de injerto, que proyecta a otros campos de la investigación. En su obra *Herreros y alquimistas,* cuando analiza la "sexualización" del mundo vegetal en las sociedades arcaicas, respecto de nuestro tema, sostiene:

> [...] el descubrimiento de la fecundación artificial y el injerto de las palmeras de dátiles e higueras en Mesopotamia, [son] operaciones

[12] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft.* He analizado este aspecto, entre numerosos artículos, en *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* p. 163 y ss. Vincent van Gogh, *Lettres à son frère Théo, B. Grasset,* 1937. He profundizado en esta obra, entre otros, en el artículo "Lo maravilloso cotidiano, Van Gogh: lo maravilloso cotidiano", *Utopías,* pp. 63-67. "Van Gogh: lo maravilloso cotidiano", *Relaciones,* pp. 4-5. André Breton, *Manifestes du Surréalisme, Manifeste du surréalisme, 1924.* He realizado múltiples análisis del pensamiento de André Breton, entre otros, en "Notas sobre filosofía surrealista", *Relaciones,* pp. 14-15. "La imaginación alquímica en Remedios Varo", en mis ensayos completos *Homo imaginans,* vol. IV, en proceso de edición. [N. de la A.]

> conocidas desde tiempos muy remotos, pues ya dos párrafos, por lo menos, del Código de Hammurabi legislan sobre esta cuestión. Estos conocimientos prácticos fueron a continuación transmitidos a los hebreos y árabes. Pero la fertilización artificial de los árboles frutales no se consideraba como una simple técnica hortícola, cuya eficacia procedía de sí misma, sino que constituía un ritual, en el que estaba implicada la participación sexual del hombre por el hecho de que procuraba la fertilidad vegetal.[13]

Esta concepción de la imaginación injertada, entre otros aspectos, es fundamental porque es una manera de acabar con los presupuestos tan divulgados como falsos, de la imaginación como "la loca de la casa", de la imaginación como esa facultad que aleja de "lo real", divaga, se evade, etcétera. Son concepciones ingenuas que revelan un gran desconocimiento riguroso del tema, en ocasiones aparecen aunadas a racionalismos a ultranza, que en la actualidad ya están en retirada en el campo de la filosofía.

En suma, el injerto es una operación fundamental para comprender al hombre mismo, que he definido como *homo imaginans*, hombre imaginante, como la diferencia específica del concepto, en tanto que particulariza la especie humana, y sin la cual, la especie humana es inconcebible.[14]

En cuanto al nexo esencial con la *paideia*, de manera sucinta señalamos que, en sentido primario y simplificado, aprender es adquirir conocimientos. En un primer nivel, se trata de la instrucción, consistente en recibir u obtener conocimientos.

En un segundo nivel, es preciso que la instrucción sea no solamente un conjunto de conocimientos memorizados, sino que los contenidos sean incorporados, asimilados.

La adquisición auténtica consiste precisamente en injertar los nuevos conocimientos en el espíritu. El verdadero aprendizaje consiste en asimilar el injerto de modo que el injerto se convierta en tal. Para decirlo con la inmejorable fórmula de Jean Piaget: asimilación es hacer que la col se transforme en conejo y no el conejo en col.

---

[13] Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas,* 3, pp. 34-35.

[14] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* pp. 193 y ss.

Finalmente, la realización plena de este proceso complejo se da cuando, en una última etapa, la imaginación colabora para lograr la culminación de un proceso educativo radical.

Entonces, se trata de que ese "conejo" pueda crear, construir, "coles" imaginarias. Esto es, cuando el hombre ejerza los poderes demiúrgicos a partir de la imaginación, de modo que la especie se convierta en especie humana, esto es, imaginante, es decir, inventora, creadora. Ello significa, cuando el individuo pueda imaginar formas nuevas, segregadas desde sí mismo. Entonces, el aprendizaje se transmuta en invención o en creación. De este modo, la educación alcanza la cima de la *paideia*.

La imaginación y las formas

La imaginación es función que segrega *formas,* esto es, imágenes.

Las imágenes son los productos básicos, inmediatos de la imaginación. Son la materia prima con la cual teje señales, signos, metáforas, emblemas, símbolos, alegorías, parábolas. Más aún, teje imaginarios, que son constelaciones de imágenes con sus propias lógicas inherentes. Se trata de las formas más diversas, desde las más apegadas a lo "real", lo dado, hasta las más fantásticas.[15]

He investigado extensamente este punto, trazando un itinerario metódico fenomenológico a partir de las relaciones más dependientes del objeto a las más libres del objeto; en este progresivo desprendimiento de lo dado, mal llamado "real", es relevante hurgar en la participación de la imaginación en la percepción de un objeto presente, la interrogación, la memoria (pasado-presente), la anticipación (futuro-presente), hasta llegar al extremo de la pura posibilidad.

Sin embargo, la imaginación logra ir incluso más allá de este límite aparente, porque una de las posibles funciones de la imaginación consiste en *proponer realidades, proponer mundos alternativos,* e incluso, puede convertirse en *fantasía*. A nivel de los procesos de la fantasía, en que la fidelidad al dato es irrelevante, la mente creadora se libera de los datos para proponer mundos y seres fantásticos.

---

[15] *Ibidem*, pp. 103-148.

La fantasía, en general, es la operación de las funciones psíquicas por la que se crean imágenes, pero que no reproducen ni reconstruyen la "realidad", sino que la alteran, en sentido literal, la hacen devenir otra. La fantasía crea otra "realidad", la realidad imaginaria en su máxima libertad, esto es, la realidad fantástica.[16]

Considero que la imaginación, por así decir, todavía trabaja con respecto a una realidad dada que caleidoscópicamente reordena, re-estructura, re-crea.

La fantasía propone otra realidad, un mundo fantástico, donde los entes imaginarios están sujetos a sus propias reglas de juego, a su propia lógica, en un mundo también real como el de lo dado sin más. Se trata de la realidad de lo fantástico, se trata de otro modo de ser real.[17]

Es preciso que la educación a todo nivel recupere y "explote" esta fuente de la mente humana.

Una educación en su máxima expresión, la *paideia*, se enriquece aún más, se vuelve más plena, cuando la formación metódica enseña a pensar, a imaginar, a crear mundos fantásticos, de manera deliberada, metódica, con preciso conocimiento de los niveles del pensamiento en los que se está trabajando. Es necesario incluir de una buena vez esta perspectiva a nivel pedagógico, desde el nivel preescolar hasta la universidad, y más particularmente en lo que nos atañe al campo de la filosofía como *paideia*.

En general, mi experiencia personal de las instituciones educativas a todo nivel, y en diversas geografías, es que la educación redunda en un largo proceso de instrucción, transmisión de informaciones, pero al mismo tiempo de adormecimiento de la imaginación. Este lento proceso de aletargamiento de la imaginación, produce en general adultos, en el mejor de los casos, especialistas, o tantos zombis enajenados en el bombardeo de imágenes a que

---

[16] En tal sentido, es preciso señalar el antecedente de Coleridge, quien sostiene la unidad intrínseca de la imaginación y la fantasía, oponiéndose así a las concepciones que las separan como dos funciones diferentes. En *Filosofía de la imaginación* he realizado un detenido análisis del pensamiento de Coleridge al respecto. *Op. cit.*, pp. 137 y ss. [N. de la A.]

[17] Al respecto, señalo la importancia de la literatura fantástica, analizada cuidadosamente por Todorov, la ciencia ficción, etcétera. [N. de la A.]

están sometidos en la vida contemporánea. Así, en general, vemos tantos seres que se sientan a ver pasar su vida entre pantallas (televisión, celulares, computadoras, videos) en las que absorben imágenes letales de violencia, vejaciones, muerte, y todo tipo de horrores y aberraciones humanas.

La filosofía actual no puede permanecer de espaldas a esta aniquilación de lo humano en una anestesia generalizada. Es preciso despertar la imaginación, cuyos tesoros escondidos pueden incidir en nuevos desarrollos sanos de nuestra especie en peligro de extinción.

Como ya señalamos, *las imágenes son formas.*

Ahora bien, *las formas pueden ser externas o internas a la imagen en cuestión.*

Las formas como configuraciones externas, son los diseños contornos, dibujos, que pueden traducirse en formas geométricas. Las formas externas caracterizan particularmente las imágenes visuales y táctiles. Las formas internas son, por así decir, las "nervaduras" de un individuo o ente, y, asimismo, las fórmulas de una sustancia, materia, etcétera. En tal sentido, las "formas imaginarias" pueden comprenderse por analogía con las fórmulas bioquímicas, por ejemplo, las estructuras helicoidales dobles del ADN (descubiertas por Rosalind Franklin), difundidas en imágenes; la estructura ósea, o la red del sistema nervioso o circulatorio, así como las nervaduras de las hojas, etcétera. En todos estos casos se trata de la forma entendida como estructura interna y no contorno exterior. Un caso de este tipo son las formas o estructuras musicales, que no son contornos externos, sino las "nervaduras" de la composición, de modo que la imaginación musical requiere una investigación específica.

En síntesis, provocar la imaginación como creadora de formas es una vía privilegiada para aspirar a concretar la *paideia.*

La imaginación es una función de formación.

Para explicarlo en síntesis recurro a la lengua alemana.

La lengua alemana torna visible de manera explícita estos aspectos medulares de la imaginación y los imaginarios como *paideia*, solamente atendiendo al sentido literal de las palabras.

Recurro a la etimología de las palabras "imaginación", "imagen", "formación", en alemán, porque en este caso, mi propuesta filosófica queda expresada por la etimología.

"Imaginación" en alemán es *Einbildungskraft*. La palabra se descompone y, traducida al español, se lee de derecha a izquierda. Encontramos que *Kraft* significa fuerza, energía, vigor, poder, virtud de, es decir, en cuanto capacidad de o aptitud para, implica fuerza motriz, dinamismo. Esta es la connotación que asumo en la noción de imaginación, que entiendo como fuerza, dinamismo etcétera. La "*s*" es un genitivo, que une *Einbildung s kraft*, esto es, fuerza de (s)...

Einbildung significa imaginación, ilusión, representación, presunción, etcétera.

Por su parte, *die Bildung* significa cultura, educación, formación.

Einbild-en significa imaginarse, figurarse. Pero la clave de esta palabra está en *Bild*.

Si es posible admirar una palabra, ésta es una de las más admirables que la lengua alemana ha acuñado, por la riqueza potencial de su sincretismo semántico. Plástica ella misma como palabra, sola o integrándose, connota imagen, estampa, grabado, retrato, cuadro, fotografía, efigie, símbolo. Asimismo, el verbo *bilden* significa formar, construir, crear.[18]

De manera que la palabra compuesta denota la fuerza (imaginación) de formar, figurar, construir, crear imágenes (productos de la imaginación). La fuerza y sus resultados, las formas, imágenes, constituyen los aspectos centrales de las nociones de cultura, educación, formación.

He aquí, explicada por la etimología, la tesis central de este ensayo.

En el plano de la *paideia*, el desarrollo de una imaginación metódica, crítica, estético-ética, en cuanto propiciadora de armonías, es imprescindible para aspirar a la formación de un ser humano sano, pleno, digno, feliz.[19]

La imaginación, función plástica
La imaginación es lábil.[20]

Tomemos por caso la imaginación musical, más lábil aun que las funciones visuales de la imaginación. Las imágenes visuales son

---

[18] *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* pp. 39-40.

[19] M. N. Lapoujade, "Una estética de la salud", *Realidad*, pp. 169-182. "Bioética y estética filosófica", *Relaciones*, pp. 24-26.

[20] *Filosofía de la imaginación*, pp. 208-209.

configuraciones, figuras. Las imágenes auditivas, sonoras, no tienen un contorno que las limita y las acaba. Los sonidos musicales son efímeros, instantáneos, provocando imágenes también fugaces, evanescentes, sobre el trasfondo de una "tonalidad afectiva" (en expresión de Novalis).

En el psiquismo se encuentran imágenes más o menos fijas, estables, repetitivas, por ejemplo, las imágenes que fungen como montaje de los recuerdos, o las imágenes figurativas de conceptos. Sin embargo, la imaginación, en su rico abanico de acciones posibles, tiene la posibilidad intrínseca de fraguar imágenes móviles, fugaces, etéreas, sutiles.

La imaginación vía a lo sutil

En sentido amplio, sutil denota una materia, sustancia, persona, texto, matiz, argumento, idea, sentimiento, etcétera, fino, tenue, suave, difícil de percibir, casi invisible, inaudible, aroma, pero penetrante en su delicadeza. Los mundos sutiles son inmanentes a la pesantez de la materia.

Esta conciencia de lo sutil envuelto en la materia es clara ya en la profunda sabiduría de la medicina china de hace 2400 años antes de nuestra era. El fenómeno vital, que fluye como energía a través del cuerpo, a través de los órganos, etcétera, es lo primordial en esta medicina holística que en realidad se inserta en una bioclimatología.[21]

Sin embargo, no sólo en el ámbito de la medicina, sino en general en las culturas actuales excesivamente materiales, mercantiles, prosaicas, se desconocen estos mundos no cuantitativos, medibles, materia bruta. Si damos un salto del 2400 antes de nuestra era a los comienzos del siglo XX, encontramos de otra manera la presencia determinante de lo sutil. En el orden de lo sutil entran en buena medida los hallazgos y tesis de la física cuántica; véase su concepción de la materia como lo sutil por excelencia, la noción de antimateria, el principio de indeterminación de Werner Heisenberg, etcétera.[22]

---

[21] Serge Desportes, *Les cycles du ciel et de la terre. Bioclimatologie et médecine chinoise*, p. 15.

[22] Werner Heisenberg, *La imagen de la naturaleza en la física actual.*

En la vida cotidiana, los mundos de la materia, su pesantez, cobija los gustos sutiles de comidas refinadas, los sabores, textura, colores, aroma del vino y los licores que el sumiller logra descifrar deleitándose, los vapores sutilísimos que exhalan los aromas, la levedad visual y táctil de los encajes y los velos, los sonidos insinuantes de instrumentos como el laúd, el oboe, el violonchelo.

Lo sutil se encuentra en los finos matices de los goces estéticos de lo material inmediato. Asimismo, es esencial en la caricia y la ternura, registros finamente sutiles de lo humano, hasta llegar al extremo de los goces inefables de la mística más subida.[23]

Las imágenes conllevan valores.

Retomo un pasaje de mi *Diálogo con Bachelard acerca de la Poética.*

"Para decirlo con Bachelard, 'las más simples imágenes de la materia, las calificaciones más comunes, se establecen en un reino de valores'".[24] En este caso, se trata de la intensidad de valores de intimidad. Entonces, el poeta encuentra así una vía para invitarnos a mundos de *lo sutil.* Bachelard recuerda a Rilke buscando en el corazón de las rosas, un cuerpo de suave intimidad.

Dice Rilke:

Qué cielos se reflejan ahí
en el lago interior
de estas rosas abiertas.

Y Bachelard responde:

Todo el cielo se sostiene en el espacio de una rosa.
El mundo viene a vivir en un perfume. [25]

---

[23] Mario Silva García ha escrito sobre "la metafísica de la caricia" en su artículo "Aproximación al mundo de la forma", *Abato*, 3. *Cfr.* M. N. Lapoujade, "Mario Silva García, In Memoriam", *Revista de la Facultad de Psicología de la Universidad Católica del Uruguay.* Sobre la ternura, *cfr.* Mario Mercier, *La ternura,* José J. de Olañeta (ed.). Me refiero tanto a la más variada mística occidental, como a las místicas orientales. *Cfr.* p. ej. las múltiples obras de Henry Corbin que hemos analizado en "L'orient de Henry Corbin ou la vie philosophique en quête de la lumière", *Symbolon*, 3, *Imaginaire et rationalité,* pp. 250-258. [N. de la A.]

[24] Gaston Bachelard, *Causeries,* 1952-1954, p. 62.

[25] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité,* p. 53.

El poeta expresa la intimidad de un ser del mundo exterior, visita su intimidad, y la pesantez de la materia terrestre se vuelve ligera, sutil.[26]

En el ámbito de la *paideia*, se trata de tomar la imaginación frecuentemente prosaica, y en general, ingenua, pre-crítica, en bruto, maleza selvática de imágenes e imaginarios con que llegan los alumnos; y a partir de allí, conducirla por etapas hasta obtener una suerte de imaginación alquímica, que logre alcanzar mundos sutiles, sustancias sutiles, que alcance el refinamiento de lo sutil, del que desdichadamente tan lejos están las sociedades y los individuos en la vida actual.

La imaginación, función de metamorfosis

Las *metamorfosis* son las acciones transformadoras por excelencia.

La alquimia, ciencia sagrada de la transmutación, a nivel experimental busca provocar la metamorfosis de las sustancias toscas en sustancias sutiles; así, plomo, símbolo de lo más denso, impuro, grosero, burdo, vulgar, ha de transformarse en oro, símbolo de lo menos denso, puro, refinado, sutil, noble. Este propósito implica la exigencia de realizar en el artista, el adepto, una alquimia trascendental, que el sujeto va obteniendo en su larga vía de iniciación. La alquimia, saber simbólico por excelencia, enseña a nivel metafórico que se trata de "extraer un fermento de perfección de las propias dificultades de la vida, y transmutarlas en otras tantas fuerzas vivas en el plano hiperfísico...", pero con la exigencia de la metamorfosis del espíritu. Como estipula uno de sus preceptos, el iniciado debe ser capaz de "encontrar el oro en el estiércol"; esta metáfora expresa una estético-ética ante la vida y ante uno mismo.[27] De más está decir que la alquimia se sostiene en la imaginación creadora de imágenes, símbolos, metáforas, alegorías; el saber alquímico es un despliegue de universos imaginarios.

A nivel filosófico, es preciso tener presentes las conocidas metamorfosis del espíritu que Nietzsche propone en el *Zaratustra,* que pasan del camello al león, para culminar en el espíritu niño.

---

[26] M. N. Lapoujade, *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, p. 54.

[27] Emile-Jules. Grillot de Givry, *La gran obra. Doce meditaciones sobre la vía esotérica al Absoluto*, pp. 56-57.

Espíritu niño con que el taoísmo chino y el zen japonés caracterizan al sabio, la ecuanimidad, el desapego, el espíritu lúdico, en fin, este estadio es una conquista de la libertad.

En suma, la imaginación es la gran provocadora de las más diversas metamorfosis. Ellas actúan en el registro estético-ético de lo humano, cuyos valores las tiñen, y así, las particularizan.

La educación, si alcanza a ser *paideia,* es metamorfosis. Luego, una vez más, esa alianza educación-imaginación contiene un cúmulo de posibilidades por despertar y desarrollar.

La imaginación libre aplicada a la educación, en la formación de un ser integral, garantiza y exige la ausencia de todo dogmatismo en la enseñanza. Es una manera de esfumar conceptos fijos, escleróticos y promover pensamientos libres: *libertad de imaginar es libertad de pensar.*

El maestro auténtico debe asumir la veta socrática que le es inherente, dedicándose sistemáticamente a proponer, incitar, sugerir, invocar; para llegar a asumirse como un guía provocando el despertar de la imaginación para imaginar alternativas, esto es, *crear posibles* en las ciencias, las artes, la sociedad.

Los imaginarios

La imaginación segrega imágenes. Las imágenes son la materia prima para construir diversos imaginarios.

Lo imaginario es un universo de imágenes, en primera instancia, imágenes subjetivas, voluntario o involuntario, metódico o espontáneo, producido por la imaginación con sus imágenes, normal o patológico, individuo-social o socio-individual, libre o enajenado, cultural o primordial, histórico o arquetípico, y cuyos tipos dependen del área en que germinan y a la que van destinados: filosofía, artes, entre ellas, literatura, poesía, ciencias duras o sociales, tecnologías diversas. Concretamente, aparecen imaginarios históricos, sociales, psicobiológicos, de la mente o del cuerpo, míticos, literarios, matemáticos, lógicos, físicos, metafísicos, religiosos, místicos, sagrados o profanos, etcétera.

Lo imaginario es una *constelación* de imágenes en un todo específico, regido por su propia lógica interna, de la identidad, la no contradicción, la sí contradicción, la dialéctica, la simbólica, el oxímoron, etcétera.

Cada imaginario constituye una *sintaxis* de imágenes con su propio código, con su *semántica* concomitante. Los imaginarios constituyen entramados lógicos en todos los campos de lo humano. Puede tratarse de lo imaginario de un autor, de una obra, periodo histórico, lo cual no deja de tener una marcada vaguedad, o lo imaginario en autores, obras, periodos, de un área del saber humano, etcétera.

Una imaginación trastornada, patológica, puede construir imaginarios enfermos, de diversos tipos. Pongamos por caso los imaginarios en el autismo, las alucinaciones, los imaginarios en las diversas perversiones de todo orden, etcétera.

El valor de los imaginarios radica en la dirección de su impulso. Los imaginarios hacia la muerte, el odio, la destrucción, la guerra, los sometimientos, la violencia de todo orden; todos ellos imaginarios negativos, regresivos, peculiar forma de entropía, expresan fuerzas oscuras que conducen a sociedades e individuos, en sentido amplio, enfermos. La vida actual está demasiado impregnada por imaginarios corrosivos y corruptos.

Los imaginarios enajenados tan frecuentes en la actualidad, dirigidos entre otros, por los medios de difusión, sobre todo televisivos, tienen el efecto de una droga anestesiante que obtiene seres dóciles, pasivos, acríticos.[28]

Una imaginación volcada hacia la salud segregará imágenes vitales, cuyo tejido da lugar a imaginarios sanos, que pueden volcarse en sociedades, grupos, individuos, así como en los productos de las culturas.[29]

Es preciso compensar este desequilibrio de los imaginarios colectivos actuales del horror que pueblan las mentes de adultos, adolescentes y aun de los niños, con propuestas de imaginarios constructivos, hacia la convivencia libre, hacia la vida digna. En tal sentido, es necesario revivir la búsqueda de la belleza, enseñar a encontrar la belleza que nos rodea y que, sin embargo, no se percibe en nuestras vidas anestesiadas. Evoco a Rilke en sus *Cartas a un joven poeta*: "si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted que no es lo bastante poeta para suscitar sus riquezas".

---

[28] M. N. Lapoujade, "De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad", *Revista Iberoamericana de Comunicación*.

[29] M. N. Lapoujade, "Una estética de la salud", *Realidad*, pp. 169-182. Publicado, además, con el título: "Bioética y estética", *Relaciones*, pp. 24-26.

Final. Apertura de una vía posible

En suma, es urgente para la educación actual plantearse la necesidad de despertar imaginarios metódicos críticos y sanos.

La educación tiene mucho por hacer en este campo, sobre todo asumir el desafío: que el ser humano tiene el potencial para volverse mejor, y que otro mundo es posible.

Acerca de un imaginario crítico

Propósito

El asunto del libro es la teoría crítica y las aproximaciones a lo imaginario. De modo que la conectiva "y" denota el significado fundamental que es el de tender cierto puente entre dos términos distintos, relativamente autónomos. En los márgenes de este texto, mi propósito es la construcción del esbozo de un imaginario crítico.

Terreno

Es preciso establecer un acuerdo semántico básico, dado el amplio y lato margen de significaciones posibles. En tal sentido, tomamos un aspecto central para nuestro propósito de la *noci*ón *de teoría crítica* según el Diccionario Meyer, donde se establece que la teoría crítica de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno propone una construcción teórica de las ciencias sociales, con base en la teoría crítica de Kant, ligada directamente a la teoría política, en razón de la inseparabilidad intrínseca de ciencia y política.[1]

El propósito fundamental de Horkheimer, quien propone el nombre en su ensayo de 1937 (propósito compartido, entre otros, con Adorno y Marcuse), es el desarrollo de la teoría crítica como vía para emancipar al hombre de las manipulaciones cultural, social y económica a las que está sometido en las sociedades contemporá-

[1] "Kritiche Theorie, eine von M. Horkheimer und T. W. Adorno bgr.philosop. und socialwissenschaft Schule bzw. die von irh vertretenen Lehrinhalte, nach der die wiss. Theoriebildung an einer prakt.Vernunft zu messen sei... Über ihr Wahrheitsverständnis (Wahrheit=Begründung) verbindet sich die kritische Theorie unmittelbar mit polit. Theorie. Die Trennung von Wissenschaft und Politik führe zu Verzerrungen". Meyers grosses Taschen-Lexikon, in 24 Bänden, Taschenbuchverlag, Mannheim, 1987, Band 12, p. 234.

neas, mediante un análisis crítico de la máscara de "racionalidad", utilizada para dominar a seres aletargados, irreflexivos. A partir del ensayo de Horkheimer de 1937, pasando por la propuesta de Adorno de una teoría estética publicada en 1970, la corriente de la teoría crítica no ha cesado de recibir contribuciones nuevas. Entre la compleja diversidad actual, aludo brevemente a la salida que propone Adorno, la cual como tesis general comparto, en cuanto implica una crítica desfetichizante de la cultura, a nivel de la tesis de una estética crítica, si bien asumo estos propósitos desde mi perspectiva de una filosofía de la imaginación, los imaginarios y la racionalidad.[2]

Así como la teoría crítica, parto de *la noción de crítica en Kant*, pero considero que es preciso recuperar la multiplicidad de sus sentidos, a los efectos de no reducirla a una acepción lineal, que se repite a coro, en general, como una fórmula vacía: crítica es el "examen de las posibilidades y los límites de las facultades de conocer".[3] Es una simplificación lineal.

La noción de crítica en el pensamiento de Kant es rica y compleja.

1. Crítica es, en primer lugar, el trabajo negativo consistente en *limpiar y allanar el terreno* para proceder a la investigación.

2. Crítica es una *propedéutica,* porque su propósito no es el de aumentar los conocimientos, sino el trabajo previo de emancipar la razón, la voluntad, la afectividad (goce) en trabajos muy diversos de la imaginación humana.

3. Crítica es la *investigación* al examen de la estructura racional del sujeto, lo cual implica: a) la descripción de las estructuras racionales del sujeto; b) la investigación de sus posibilidades y sus límites; c) la determinación de su uso legítimo, es decir, apunta a determinar la legitimidad de su actividad.

4. Crítica es el *examen del poder, los alcances* de las diferentes funciones de la subjetividad. Pero Kant escribe tres *Críticas*, en cada una de las cuales examina todos los aspectos antedichos, y los que siguen después en *la razón* en sentido amplio del conjunto de funciones

---

[2] *Cfr.* María Noel Lapoujade, "De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad", *Revista Iberoamericana de Comunicación.*

[3] M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* pp. 63-64. *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Primera parte.

que intervienen en los procesos epistémicos, esto es, sensibilidad, imaginación, entendimiento, razón en sentido estricto; he aquí la *Crítica de la razón pura*. Crítica de la razón en su uso práctico, es decir, en su interdependencia con la voluntad; he aquí la *Crítica de la razón práctica*. Finalmente, la *Crítica de la facultad de juzgar* (que no del juicio), ahora erigida en área autónoma, no necesariamente dependiente del entendimiento categorizante. Aquí vive la revolucionaria estética kantiana, paradojalmente, concebida como una metateoría estética con base en la imaginación libre y el goce estético. Insisto, imaginación y placer son los goznes de la estética kantiana. La misma obra incluye una apertura al horizonte teleológico, tejido complejo en que se entraman aspectos centrales de los procesos de la subjetividad, con miras a culminar en la propuesta de la libertad. Es preciso enfatizar que en esta triple investigación crítica, las tres *Críticas*, Kant tiene presente la tripartición de las funciones de la subjetividad de la psicología de Wolff: razón, voluntad, afectividad, si bien la filosofía kantiana no es un psicologismo, porque busca denodadamente encontrar los procesos universales y necesarios (a priori) inherentes a cada uno de estos ámbitos, regidos por razón (epistémico), voluntad (ético), afectividad (estético).

De manera que la simplificación de la fórmula en circulación no da cuenta de la complejidad y "alcances" —vaya ironía— de la noción kantiana de crítica. Cada una de las tres *Críticas* es, por así decir, una descripción fenomenológica del poder de la trama múltiple y compleja de las funciones de la subjetividad, examen minucioso que Kant emprende con miras a establecer "las posibilidades y los límites" de las operaciones de la subjetividad humana integral y universal.

5. Crítica es la investigación de *las fuentes, la procedencia* de cada uno de los "productos" de las funciones, en su nivel empírico y trascendental: en la epistemología, perceptos, espacio-tiempo; conceptos-categorías; imágenes-*schemas* trascendentales. En este punto ingresa en la *Crítica de la razón pura* la lógica aristotélica, incorporación kantiana de las obras del estagirita concernientes a cada uno de estos procesos lógicos: conceptos, juicios, razonamientos. Entonces Kant emprende su crítica respecto de los conceptos-categorías, juicios (relaciones aseverativas entre conceptos S es P),

razonamientos (inferencias inmediatas y mediatas, silogismos). En la ética se trata de la investigación y descripción de los lazos razón-voluntad, ley de la autonomía de la voluntad, ley de la libertad. En la estética, el proceso estético desemboca en el juicio de lo bello (esto es bello), fórmula lógica que expresa condensado el placer por la armonía de la imaginación libre y el entendimiento que no categoriza, en busca de la universalidad a priori en cuanto a lo bello. En cuanto al juicio de lo sublime (esto es sublime), la forma lógica expresa la desproporción imaginación-razón que produce un placer muy especial en la desarmonía de imaginación-razón, que se condensa en el sentimiento ético-estético de lo sublime, *desde, en* y *por* el cual el individuo salto a la trascendencia, encuentro de la libertad noúmenal.

En suma, la crítica en el pensamiento de Kant es el lubricante para destrabar los usos de la subjetividad, con miras a emancipar al ser humano, porque Kant trabaja *por* un ser humano libre.

La libertad humana es el afán que Kant ha perseguido en toda su obra crítica.

De esta manera, se torna visible la confluencia profunda de la teoría crítica con la filosofía crítica de Kant.

Bosques y rizomas de los imaginarios

En este terreno irrumpen los bosques de los imaginarios. ¿De dónde proceden los imaginarios, cuál es su fuente?

Su fuente es *la imaginación humana*. De modo que es preciso partir de su fuente; es lo que hemos investigado en *Filosofía de la imaginación*, como una propedéutica, un examen de los usos, las posibilidades y los límites de la imaginación humana, como estructura procesal de la subjetividad, según el modelo de las operaciones aritméticas.[4] Es la imaginación humana, médula de mi propuesta de

[4] Noción de imaginación. "La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir —en sentido amplio— imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura

una antropología con base en una noción de *homo imaginans*. Es la imaginación quien se erige en la Penélope del psiquismo en todo tiempo, todo lugar, todo sistema político, tejidos todos diferentes, múltiples, diversos, en devenires, sin que por ello las operaciones dejen de ser las mismas.

Posteriormente me aboqué a la imaginación estética como clave de lo humano, en *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* ello en cuanto considero que la imaginación estética es la que primordialmente teje la trama de integral de la subjetividad humana, en lenguaje filosófico escolar teje la trama de la ético-estética con la epistemología, la ontología y la realidad social. En el capítulo sobre noción de imaginación estética asenté una tesis básica: "la infinita diversidad aparentemente dispersa de los imaginarios individuales, situados como puntos lábiles en diversas coordenadas espacio-temporales se vincula y unifica, sin amenazar la riqueza de su inherente multiplicidad, en una unidad móvil: *la imaginación, plástica y transgresora*".[5]

La imaginación humana es la fuerza que segrega imágenes de todo tipo en un espectro variado, de gran diversidad, "materia prima" para la construcción de los imaginarios. La imaginación, insisto con otras palabras, esa fuerza plástica y transgresora, es la savia universal que alimenta, nutre y da vida a la más diversa y variada vegetación. Con una palabra clave en la cosmovisión teológica de Hildegarda de Bingen, ahora aplicada a la función de imaginar, ella es la *viriditas* (la fuerza verde, la savia), de la que emergen formas multifacéticas llamadas imágenes.

Las imágenes son el producto natural inmediato de la imaginación, presentes a la mente y consistentes en una emanación configurativa particular de un objeto presente o ausente, real o posible,

procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones ser ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos. [...] En rigor no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos." *Cfr.* M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* pp. 15-22 . Para el uso kantiano de la noción de crítica, *ibidem,* pp. 63-64. [N. de la A.]

[5] Imaginación estética, fuente de la diversidad inabarcable de los imaginarios. *Cfr.* M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* pp. 37-38. [N. de la A.]

existente o ficticio, conocido o desconocido, material o conceptual, pasado, presente, futuro, utópico o ucrónico, etcétera. Las imágenes devienen, se metamorfosean, irrumpen en imágenes nuevas.

Con las imágenes se crean combinatorias posibles de alcances decisivos para los logros diversos de la especie humana, en sus posibilidades subjetivo-objetivas de creación e invención en ciencias, artes, técnicas, sueños, fantasías, utopías en sus usos hacia la vida.[6]

Las combinatorias de imágenes crean aleaciones específicas, diferentes, que constituyen: señales, signos, símbolos, metáforas, emblemas, alegorías, parábolas, cuyos alcances sociales e históricos son parámetros imprescindibles para analizar y comprender las diversas culturas, épocas, sociedades, mentalidades, concreciones todas de la especie única: especie humana.

Las imágenes son la materia prima para construir *los imaginarios.*

Imaginario no es "el" imaginario. Lo imaginario no tiene género, o más bien, atañe a los dos géneros, se trata de lo imaginario, el reino de lo imaginario, el ámbito o dominio de lo imaginario.

Lo imaginario, por síntesis regresiva kantiana o reducción husserliana, se obtiene de la rica diversidad de los imaginarios, esto es, en otras palabras, la *complicatio* de Nicolás de Cusa. O bien, a la inversa, es posible investigar su despliegue, la *explicatio* del cusano, lo imaginario plasmado en los imaginarios.

Imaginario no es sólo singular, sino que en sus manifestaciones, los imaginarios, crece, se multiplica, se diversifica, deviene, se expande en todo terreno y todo rincón, a la manera del *rhizoma* deleuziano.[7]

Brevemente enfocamos lo imaginario en sentido general, y posteriormente un aspecto de lo imaginario anclado en las sociedades de consumo.

Lo imaginario es un universo de imágenes subjetivas, voluntario o involuntario, metódico o espontáneo, producido por la imagi-

---

[6] Dejo a un lado deliberadamente la barbarie de la especie, su imaginación destructiva, hacia la muerte, la tortura, la destrucción, hornos crematorios nazis, silla eléctrica *de nuestros días*, ingeniosos aparatos de tortura de todas las épocas y culturas, entre los cuales los de la Inquisición, ¡vaya paradoja! La lista de atrocidades de la humanidad entera es larga en su ingenio sádico, enfermo, desequilibrado, mortuorio. Con ello no construimos un futuro para la especie en peligro de extinción por autodestrucción. [N. de la A.]

[7] Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Introduction: rhizome", *Mille plateaux,* pp. 9 y ss.

nación con sus imágenes, normal o patológico, individuo-social o socio-individual, libre o enajenado cultural o primordial, histórico o arquetípico, y cuyos tipos dependen del área en que germinan y a la que van destinados: filosofía, artes, entre ellas, literatura, poesía, ciencias duras o sociales, tecnologías diversas. Concretamente, aparecen imaginarios históricos, sociales, psicobiológicos, de la mente o del cuerpo, míticos, literarios, matemáticos, lógicos, físicos, metafísicos, religiosos, místicos, sagrados o profanos, etcétera.

Lo imaginario es una *constelación* de imágenes en un todo específico, regido por su propia lógica interna, de la identidad, la no contradicción, la sí contradicción, la dialéctica, la simbólica, el oxímoron, etcétera.

Cada imaginario constituye una *sintaxis* de imágenes con su propio código, con su *semántica* concomitante. Los imaginarios constituyen entramados lógicos en todos los campos de lo humano. Puede tratarse de lo imaginario de un autor, de una obra, periodo histórico, lo cual no deja de tener una marcada vaguedad, o lo imaginario en autores, obras, periodos, de un área del saber humano, etcétera.

Paisaje

Desde ese *terreno* de lo imaginario que presenta bosques y rizomas, observemos el paisaje actual de los imaginarios.

El planeta, *hábitat* natural de todas las especies biológicas, exhibe los estragos irreversibles realizados por esta especie tan peculiar, autodenominada "racional", sin embargo, completamente inconsciente y depredadora. La naturaleza presenta desastres y catástrofes, pero dentro de un ritmo cósmico que, más allá de ellos, se sostiene, permanece.[8]

El planeta está poblado por seis mil millones de habitantes y a corto plazo por nueve mil millones. Los filósofos, seres pretendidamente racionales por excelencia: ¿nos hemos preguntado a tiempo si los recursos naturales son suficientes?

¿Hemos planteado a tiempo el urgente problema de la sustentabilidad de la vida en este *hábitat*?

[8] M. N. Lapoujade, "De la nature sauvage aux catastrophes", *Symbolon*, 6, pp. 69-79.

Las pocas salidas (una de ellas es el decrecimiento de los países altamente desarrollados, y crecimiento de los países pobres), ¿son viables en cuanto medidas político-sociales reales?

¿Qué filosofías actuales conducen de manera metódica *los imaginarios* de esta especie imaginante hacia imaginarse sin un *hábitat* natural que en este caso es la Tierra, el planeta?

¿Qué filosofías educan para *imaginar* la sobrevivencia en un planeta exangüe?

No existe especie sin *hábitat,* de manera que estamos en camino a la auto-sentencia de extinción.

El *hábitat* social actual es el resultado de la globalización.

Guy Debord, en 1992, publicó una obra auroral: *La société du spectacle*. De esa fecha a la actualidad, 2012, la situación se ha deteriorado a ritmo acelerado.

El *hábitat* social de hoy es el mundo globalizado.[9]

¿En qué sentido la globalización determina nuevos imaginarios?

¿Es posible encontrar ciertos rasgos predominantes en los imaginarios contemporáneos?

Dirigimos la lente a un solo aspecto de por sí complejo: la sociedad de consumo, quintaesencia social de la globalización.

El individuo-tipo en estas sociedades rige su vida por el verbo "consumir". Es el consumista de hoy. En consecuencia, ya sea por el peso de la sociedad de consumo o por el desarrollo del consumista potencial que todo consumidor porta en sí mismo, o por ambos factores, una parte fundamental de las cárceles de los imaginarios contemporáneos son habitadas por los millones de consumistas de todas las latitudes.

Ejercer el consumismo consiste en desarrollar el sentido de posesión, de apropiación.

El consumidor consume para vivir.

El consumista vive para comprar, usar, utilizar, tener, poseer.

---

[9] Dejo a un lado la complejidad de los temas político-sociales. Solamente dejo planteadas unas pocas preguntas directamente dirigidas a las ciencias políticas, porque no es el propósito, ni el nivel del discurso (parafraseo a Foucault) en que se desarrolla este ensayo. Pero sí es nuestro propósito enfatizar que todas las áreas, los enfoques y los niveles del discurso constituyen una trama compleja, que sólo es artificialmente o metódicamente posible aislar unos de otros. [N. de la A.]

El consumista es la caricatura del consumidor.

La vida, las sociedades, las culturas, los otros y el sí mismo en este medio, se miden por las posesiones. Se trata de tener y no de ser. Más precisamente, se es lo que se tiene.[10]

La televisión, la internet, las vías virtuales de comunicación han resultado las vías más idóneas para convertir el consumidor moderado en un voraz *consumista* sobreviviendo en su adicción.

Las prisiones de los imaginarios del tipo humano "consumista".

El individuo en la sociedad de consumo vive narcotizado, medio vivo-medio muerto, en una anestesia generalizada. Todo se vuelve banal, la cultura *se envasa* como un producto de consumo más. El rechazo al esfuerzo se vuelve una inercia de lo fácil, "cultura" de lo *light:* bajo la norma: todo fácil, sin esfuerzo, en actitud de zombi, anestesiado.

De tal modo que el bombardeo de imágenes a que está sometida la vida actual anestesia la imaginación activa, creativa, imaginación-pensante, la imaginación-racional y la racionalidad-imaginante. Esta enajenación, esta pérdida de la libertad en las prisiones contemporáneas de los imaginarios, ha distorsionado la vida humana y la salud de esta especie.

La mayor parte del día, por trabajo, diversión o evasión estamos ante pantallas: computadora, internet, videos, televisión, celulares. Si salimos a la calle, los impactos de la publicidad nos acosan con imágenes. Los medios de comunicación utilizan de manera absolutamente perversa, "obscena" lo llama Baudrillard, imágenes letales de todo tipo, con las que los espectadores pasivos pueblan su subjetividad.

En los imaginarios *recibidos, sin esfuerzo,* predomina la violencia, la agresión, la guerra, la destrucción, en suma, imaginarios hacia la muerte, las violaciones, las vejaciones de todo orden, propician la depresión, la angustia, y lo que es más grave: el sometimiento, la dominación a través de ellos. Los imaginarios de los niños no difieren demasiado del de los adultos: juegos de muerte, destrucción, odios, luchas, violencia desatada sin más.

---

[10] M. N. Lapoujade, "De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad", *Revista Iberoamericana de Comunicación.*

La violencia sí forma parte de la naturaleza, en todas sus manifestaciones y especies vivientes, pero se trata de una violencia que no altera el ritmo cósmico, no altera el equilibrio de la naturaleza, los ecosistemas. La especie humana, por su parte, se caracteriza por incluir, entre la violencia biológica de toda especie, unas formas de violencias muy peculiares que he llamado "perversas", el refinamiento cerebral de la crueldad, la destrucción premeditada, metódica, etcétera, aberraciones que atentan contra el equilibrio de la naturaleza y contra la vida y la dignidad de la especie.[11]

De ahí que considero que los imaginarios globales de las sociedades de consumo, en cualquier latitud y cultura, fungen como cárceles insalubres para las sociedades actuales.

En el terreno señalado, en el paisaje descrito, sembramos las semillas para hacer germinar un imaginario crítico, imprescindible como vía para la salud de la especie.

Semillas de un imaginario crítico

La propuesta de este ensayo, para concluir, puede sintetizarse en varias etapas metódicas.

El primer momento de esta propuesta se centra en *la investigación crítica de lo imaginario* actual, en el marco del *hábitat social* globalizado y del *hábitat natural* en estado de desastre, tal como hemos planteado.

El segundo momento exige *la deconstrucción* de las prisiones imaginarias enajenantes por medios socio-educativos u otros instrumentos, tema de otra investigación (sobre la que trabajo).

Es preciso *desactivar* este letargo de lo humano en estas necrologías generalizadas a todo nivel, que pueden palparse en el "gusto" contemporáneo por el horror, lo feo, lo monstruoso, lo deforme, el asesinato, la tortura, y varios etcéteras del mismo tenor, en "acciones" que se proclaman artes contemporáneas, atentados contra la vida a secas, y contra la vida digna. El gusto por la muerte, la crueldad, la lucha, la violencia, la destrucción, el odio plasmado en literatura, cine, "artes", el morbo, el sadomasoquismo, parecen dominar las propuestas así llamadas "artísticas" y determinar el,

[11] M. N. Lapoujade, "De la perversión a la violencia natural", *Península*, pp. 121-144.

así llamado, "gusto" de los críticos, a mi juicio, ni arte, ni gusto en todos los casos que atenten contra la vida humana digna y libre.

El tercer momento, propongo una teoría crítica sobre las bases trazadas en este ensayo.

En consecuencia, ¿con qué repoblar estos imaginarios enajenados?

Las vías posibles son diversas, múltiples, complejas. Asumo que es preciso, es urgente la propuesta de imaginarios hacia la vida, imaginarios de salud, que apunten a vidas dignas y libres.[12]

¿Cómo recuperar el contacto directo, sin mediaciones (pantallas de todo tipo ante las cuales transcurre cada día, sin dar la espalda a la importante contribución de la tecnología actual)?

No se trata de ir contra la tecnología actual, sería insensato y absurdo. Se trata de servirse de ella de manera crítica, y no de someterse a ella. En otras palabras, que la tecnología esté al servicio de la vida, y no la vida al servicio de la tecnología.[13]

En tal sentido, la internet, que peligrosamente controla las mentes por los imaginarios mediáticos, es una invención que en su aspecto altamente beneficioso ha producido en nuestras culturas una revolución parangonable a la invención de la rueda. El internet propicia, sin proponérselo, una suerte de *imaginario planetario*. De modo que el *quid* está en desde dónde, quién y cómo se usa este poderoso instrumento actual para generar, a nivel planetario, imaginarios sanos, libres, imaginarios hacia la vida digna.

El cuarto momento es mi propuesta, desde una perspectiva actual, de *un imaginario crítico*.

Es ésta una nueva manera de ratificar y renovar *la necesidad de emancipación humana,* eje de la teoría crítica clásica, y la preocupación kantiana por alcanzar la emancipación del hombre.

La especie "humana" vive hoy una nueva forma de sometimiento, de enajenación generalizada, global, a través de una imaginación anestesiada por imaginarios invasores de la libre subjetividad,

---

[12] Un resumen escuetísimo de este tema axial en toda mi producción se encuentra concentrado en las palabras que pronuncié en el Homenaje que recibí en la FFyL-UNAM en agosto de 2012, publicadas el 10 de septiembre 2012 en Gaceta-UNAM, p. 8. [N. de la A.]

[13] Es comprensible que ya funcionen centros de salud para "curar" la adicción a internet. [N. de la A.]

la libertad de pensamiento, trabada por la ausencia de libertad de la imaginación.

Ante imaginarios de violencia extrema, destrucción, odios, asesinatos, crueldad bajo las formas más refinadas, que han convertido la obra del marqués de Sade en cuentos color de rosa; las imágenes que ocupan la mente, el espíritu, la subjetividad o como quiera que se le llame, son nuevas cárceles de los imaginarios. De esos espíritus moribundos es difícil que puedan salir propuestas positivas, impulsos a la vida, a una vida digna y feliz. Son casi impensables seres sanos, gozosos, felices, sino más bien seres que vegetan entre los laberintos de imágenes pesimistas, o si bien nos va, vacías, superficiales, banales, como formas de evasión a vidas nulas.

Es preciso hoy emancipar los imaginarios, liberar la especie de las nuevas cárceles en que ha hacinado a la humanidad entera, narcotizando la libertad de imaginar.

Si esta situación actual mundial es criticable, tanto más alarmante es que la filosofía actual, de espaldas a esta realidad, se quede deambulando entre discusiones interminables, ejercicios argumentativos asimilables a las discusiones estériles de la escolástica tardía.

Es urgente el despertar de la filosofía para asumir una vez más su esencia crítica, emancipadora, creadora de mundos posibles en medio de las crisis que constituyen su propia historia.[14]

Mi propuesta es la urgente construcción de un imaginario crítico, como una nueva brújula para esta humanidad doliente.[15]

Como inevitable "punto final", evoco un pasaje que he titulado: final del viaje.[16]

El final no es sino una invitación para continuar nuestro gran viaje: la vida.

---

[14] M. N. Lapoujade, "La filosofía como saber en crisis". Memoria del Coloquio: La filosofía hoy, 1992, pp. 29-32. *Cfr.* además, "Filosofía: saber en crisis", *Relaciones*, p. 15. Comentario a este artículo en "Interculturalidad y la crisis finisecular", de Janusz Wojcieszak, *Itinerarios*, p. 188.

[15] Por razones complejas que he analizado a lo largo de toda mi producción, mi propuesta es: una vía ético-estética guiada por una imaginación-racional, metódica, educada (no silvestre), en expansión, en su trama con las humanidades, las ciencias y las artes. Es la vía regia para renovar y proponer una vez más como salida hacia la salud de esta especie dañada, en riesgo de extinción por autodestrucción. M. N. Lapoujade, "Una estética de la salud", *Realidad*, pp. 169 y ss. [N. de la A.]

[16] "Itinerario filosófico: del *cogito* hacia un hombre cósmico", *Estudios*, pp. 27-47.

¿Qué nos queda desde la filosofía? Nos queda proponer salidas. He aquí una salida posible. Las filosofías del hombre social no bastan. Las filosofías ensimismadas tampoco. Ambas tienen un costo muy alto para la especie: descuidan el *hábitat*. Borrado el *humus*, se borra el hombre. Negligentes ambas, posponen el paisaje, que es constitutivo de todo ser vivo.

De esa manera, las filosofías, en general, colaboran con un triste destino para nuestra especie: su extinción. La especie se está perdiendo a sí misma. En general, y en los más diversos sentidos, es preciso rescatar la fuerza imaginante de nuestra especie, revalorar su papel humanizante fundamental. Es urgente valorar, desarrollar, educar la imaginación a fin de que pueda colaborar en formar un mejor ser humano. Es impostergable procurar orientarnos hacia un ser humano que sea capaz de erguirse de la grosera necesidad y elevar su mirada a la libertad sutil. Promover, desde la filosofía rigurosa y la pedagogía, una imaginación estética desarrollada y trabajada. Una imaginación estética que guíe nuestro destino por un camino hacia la belleza. Los fáusticos instantes bellos se enhebran en una vía de la belleza. La vía se inicia en el descubrimiento de una belleza inmanente orientada hacia la vida plena, digna y más feliz. Este tipo de belleza es el disolvente universal del odio, el rencor, la envidia, la violencia, la intolerancia, la guerra y la destrucción. La vía de la belleza se continúa como un camino hacia la paz humana. La paz interior, la paz de la armonía del espíritu, pero también la paz hacia el tú y hacia la naturaleza. La convivencia integrada y respetuosa con el mundo todo.

Entonces podría renacer en el hombre el acorde musical de la vida, la armonía añorada pero no lograda. Este camino se enseña, y se aprende, se torna consciente y puede volverse una meta deseada, una meta por alcanzar. Esa belleza no se aprende y se encarna en un instante, sino que resulta de un largo proceso educativo de sensibilización. Es tiempo de reconquistar nuestra especie, bien ceñida al cosmos como las demás, girando con él cada día, integrada y armónica con su entorno, donde la rosa de Angelus Silesius florece sin porqué; el pájaro vuelve musical al árbol, la montaña nos eleva a la trascendencia, y el mar nos ofrece un bautizo eterno; y es tiempo de volver a lanzar una lenta y prolongada mirada hacia el

selvático jardín interior, el jardín inculto del alma; para volverse su jardinero amoroso. Aquel jardinero que pueda cultivar su espíritu y dejar florecer en él la rosa sin porqué.

Más allá, la vía nos encamina hacia la belleza trascendente. Esta belleza inmanente que nos vuelve más humanos es la antesala, es el umbral para atisbar la belleza trascendente. Es una invitación permanente para hacer visible lo invisible, para trascender el mundo sensible y para trascendernos, para vislumbrar la luz.

Se trata de volver a habitar el hogar cósmico, de revivir cotidianamente, en instantes, *el thauma poético* original, y así, en una existencia empapada de vivencias estéticas, vivir enamorados del misterio. Hemos hecho un viaje: del recuerdo a la esperanza...

La esperanza fundada en que éste es sólo uno de los leibnizianos mundos posibles, sólo que no el mejor, sino que *otro mundo es posible.*

Hacia una crítica de lo imaginario en la actualidad[1]

1. Mirada al mundo

El planeta está *poblado* aproximadamente por seis mil millones de personas. Pronto serán nueve mil millones. Se consume el 120 por ciento de los *recursos* del planeta. No es sustentable. Degradación ecológica en gran medida irreversible; por ende, la vida está en cuestión.

El consumo de los recursos limitados es drásticamente desigual.

Gobierno del mundo

Al mundo no lo manejan los gobiernos. Los gobiernos no gobiernan.

Las políticas económicas son regidas por las mismas macroempresas internacionales.

Objetivo

Las multinacionales tienen un objetivo: la máxima ganancia.

Medio

Promoción de sociedades consumistas a nivel global.

Método eficaz

Control de los medios de comunicación masiva: internet, televisión, propagandas, promotoras del consumismo sin freno, la ausencia de valores éticos, estéticos, humanos, abandono de los ideales, "producción" a escala mundial de seres anestesiados, cuyo único móvil es

[1] Buenos Aires, FEPAI 2013.

comprar para tener, poseer, acumular.[2] Consumismo exacerbado y la atrofia espiritual convierten el planeta superpoblado en miles de millones de seres absolutamente insensibles, en proceso entrópico de pérdida de la posición erecta y la mirada a la lejanía, sustituida por la pasividad sedente, de corta mirada; mirada al ombligo o lo más lejos, al piso. Seres toscos, con espíritus silvestres, cabezas "*en friche*", es decir, como terrenos sin cultivar.

2. Observación de la vida actual

La vida actual, en general, en cualquier geografía se desenvuelve sometida a un bombardeo de imágenes de todo orden.[3]

La vigilia dormita entre computadoras, internet, televisión, cines, videos, celulares, tabletas, y la lista interminable de aparatitos similares, etcétera. El trabajo y el ocio se rigen ambos por imágenes, mediaciones, lo virtual tragó lo así llamado "real". El acceso a lo real se somete, la mayor parte del tiempo, a la mediación de pantallas, a través de las cuales se consumen las imágenes.

El sueño, por su parte, es un tiempo de imágenes, imágenes oníricas.

Es decir, el ritmo de vigilia y sueño, que componen las 24 horas de un día, está pautado por imágenes de todo tipo. En consecuencia, la vida actual, más que nunca en la historia, está regida por imágenes e imaginarios, segregados por la imaginación humana.

Pero he aquí que la profusión desenfrenada de imágenes vuelve a los individuos más pasivos, aletargados, esperando devorar las imágenes que le llegan sin esfuerzo de todos lados, con las cuales pueblan sus mentes, en imaginarios necrófilos.

Esas imágenes son consumidas con morbo, y en gran medida han convertido las atrocidades en banalidades.

Todo, sagrado o profano, científico, artístico, literario, se banaliza y se transforma en productos *light* de consumo.

---

[2] María Noel Lapoujade, "De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad", *Revista Iberoamericana de Comunicación*.

[3] Me refiero a poblaciones de ciudades comunicadas, pero no a poblaciones marginadas en zonas aisladas tales como los habitantes del corazón del río Amazonas, en montañas aisladas, en desiertos, en el interior de Australia, etcétera. [N. de la A.]

Los imaginarios vienen hechos, como *fast food*, listos para ser consumidos.

Lo alarmante es que esos imaginarios narcotizados e insanos rigen las vidas en las sociedades actuales.

En síntesis, el *hábitat natural* de la vida, el planeta, exhibe los riesgosos estragos a los que lo ha sometido esta especie tan peculiar que se "enorgullece" de su racionalidad.

El *hábitat social* actual es el mundo globalizado.

3. Interludio filosófico

¿Qué hacemos los filósofos en este escenario?

¿Hemos planteado *a tiempo* el urgente problema de la sustentabilidad de la vida en el estado actual de nuestro hábitat natural y social?

¿Qué filosofías despiertan a los individuos a imaginar el horror de la sobrevivencia en un planeta exangüe, en sociedades enfermas?

Los imaginarios se expanden sin freno, impunemente, manipulados a gran escala social entre las redes de la comunicación.

En los imaginarios *recibidos, sin esfuerzo,* predominan la agresión, la guerra, la destrucción, en suma, imaginarios hacia la muerte, las violaciones, las vejaciones de todo orden, propician la depresión, la angustia, y lo que es más grave: el sometimiento, la dominación a través de ellos.[4]

En estos imaginarios predomina la violencia. Ciertamente, la violencia forma parte de la naturaleza, en todas sus manifestaciones y especies; pero es ésta una violencia que no altera el ritmo cósmico, no altera el equilibrio de la naturaleza, los eco-sistemas están a salvo.

Por su parte, la violencia en la especie humana llega a convertirse en una violencia no ya natural, sino perversa. La especie "humana, por racional" es capaz de refinamientos cerebrales de la crueldad, destrucciones premeditadas, de cuyos ejemplos está repleta la historia. Esas aberraciones atentan contra el equilibrio de la naturaleza, contra la vida y la dignidad humana.[5]

---

[4] M. N. Lapoujade, "De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad", *Revista Iberoamericana de Comunicación.*

[5] "De la perversión a la violencia natural", *Revista de Filosofía de la Universidad de Zulia.*

4. Acerca de la imaginación, las imágenes, los imaginarios

En una aproximación sucinta a la filosofía que vengo desarrollando desde 1975 a la fecha, dejo sembradas tres semillas mínimas, cuya investigación es urgente.[6]

¿De dónde proceden los imaginarios?

¿Cuál es su fuente?

Su fuente es *la imaginación humana*. De modo que es preciso partir de su fuente, es lo que hemos investigado en *Filosofía de la imaginación*, como una propedéutica, un examen de los usos, las posibilidades y los límites de la imaginación humana, como estructura procesal de la subjetividad, según el modelo de las operaciones aritméticas.[7] Es la imaginación humana, médula de mi propuesta de una antropología con base en una noción de *homo imaginans*. Es la imaginación quien se erige en la Penélope del psiquismo en todo tiempo, todo lugar, todo sistema político, tejidos todos diferentes, múltiples, diversos, en devenires, sin que por ello las operaciones dejen de ser las mismas.

Posteriormente me aboqué a la imaginación estética como clave de lo humano, en *La imaginación estética en la mirada de Vermeer,* ello en cuanto considero que la imaginación estética es la que primordialmente teje la trama de integral de la subjetividad humana, en lenguaje filosófico escolar teje la trama de la ético-estética con

---

[6] He desplegado estas nociones en todos mis libros y en más de cien artículos publicados. Extraigo el siguiente resumen de nociones, de mi artículo "Acerca de un imaginario crítico" (2013), incluido en el libro colectivo sobre *La teoría crítica y las aproximaciones a lo imaginario,* actualmente en prensa en México. [N. de la A.]

[7] Noción de imaginación. "La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir —en sentido amplio— imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones ser ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos. [...] En rigor no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos." *Cfr.* M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación,* pp. 15-22 . Para el uso kantiano de la noción de crítica, *ibidem,* pp. 63-64. [N. de la A.]

la epistemología, la ontología y la realidad social. En el capítulo sobre noción de imaginación estética asenté una tesis básica: "la infinita diversidad aparentemente dispersa de los imaginarios individuales, situados como puntos lábiles en diversas coordenadas espacio-temporales se vincula y unifica, sin amenazar la riqueza de su inherente multiplicidad, en una unidad móvil: *la imaginación, plástica y transgresora*".[8]

La imaginación humana es la fuerza que segrega imágenes de todo tipo en un espectro variado, de gran diversidad, "materia prima" para la construcción de los imaginarios. La imaginación, insisto con otras palabras, esa fuerza plástica y transgresora es la savia universal que alimenta, nutre y da vida a la más diversa y variada vegetación. Con una palabra clave en la cosmovisión teológica de Hildegarda de Bingen, que aplico a la función de imaginar, la imaginación es la *viriditas* (la fuerza verde, la savia) de la que emergen formas multifacéticas llamadas imágenes.

Las *imágenes* son el producto natural inmediato de la imaginación, presentes en la mente y consistentes en una emanación configurativa particular de un objeto presente o ausente, real o posible, existente o ficticio, conocido o desconocido, material o conceptual, pasado, presente, futuro, utópico o ucrónico, etcétera. Las imágenes devienen, se metamorfosean, irrumpen en imágenes nuevas.

Con las imágenes se crean combinatorias posibles de alcances decisivos para los logros diversos de la especie humana, en sus posibilidades subjetivo-objetivas de creación e invención en ciencias artes, técnicas, sueños, fantasías, utopías en sus usos hacia la vida.[9]

Las combinatorias de imágenes crean aleaciones específicas, diferentes, que constituyen señales, signos, símbolos, metáforas, emblemas, alegorías, parábolas, cuyos alcances sociales e histórí-

---

[8] Imaginación estética, fuente de la diversidad inabarcable de los imaginarios. *Cfr.* M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, pp. 37-38. [N. de la A.]

[9] Dejo a un lado deliberadamente la barbarie de la especie, su imaginación destructiva, hacia la muerte, la tortura, la destrucción, hornos crematorios nazis, silla eléctrica *de nuestros días*, ingeniosos aparatos de tortura de todas las épocas y culturas, entre los cuales los de la Inquisición, ¡vaya paradoja! La lista de atrocidades de la humanidad entera es larga en su ingenio sádico, enfermo, desequilibrado, mortuorio. Con ello no construimos un futuro para la especie en peligro de extinción por autodestrucción. [N. de la A.]

cos son parámetros imprescindibles para analizar y comprender las diversas culturas, épocas, sociedades, mentalidades, concreciones todas de la especie única: especie humana.

Las imágenes son la materia prima para construir *los imaginarios*.

Imaginario no es "el" imaginario. Lo imaginario no tiene género, o más bien, atañe a los dos géneros, se trata de lo imaginario, el reino de lo imaginario, el ámbito o dominio de lo imaginario.

Lo imaginario, por síntesis regresiva kantiana o reducción husserliana, se obtiene de la rica diversidad de los imaginarios, esto es, en otras palabras, la *complicatio* de Nicolás de Cusa. O bien, a la inversa, es posible investigar su despliegue, la *explicatio* del cusano, lo imaginario plasmado en los imaginarios.

Lo imaginario es una constante universal en la especie en todo tiempo y todo lugar; lo cual a nivel del lenguaje se traduce por un singular. Asimismo, las diversas manifestaciones de lo imaginario, es decir, los imaginarios, crecen y devienen, en todo terreno y todo rincón, a la manera del *rhizoma* deleuziano.[10]

Entiendo por lo *imaginario* un universo de imágenes subjetivas, voluntario o involuntario, metódico o espontáneo, producido por la imaginación con sus imágenes, normal o patológico, individuo-social o socio-individual, libre o enajenado cultural o primordial, histórico o arquetípico, y cuyos tipos dependen del área en que germinan y a la que van destinados: filosofía, artes, entre ellas, literatura, poesía, ciencias duras o sociales, tecnologías diversas. Concretamente, aparecen imaginarios históricos, sociales, psicobiológicos, de la mente o del cuerpo, míticos, literarios, matemáticos, lógicos, físicos, metafísicos, religiosos, místicos, sagrados o profanos, etcétera.

Lo imaginario es una *constelación* de imágenes en un todo específico, regido por su propia lógica interna, de la identidad, la no contradicción, la sí contradicción, la dialéctica, la simbólica, el oxímoron, etcétera.

Cada imaginario constituye una *sintaxis* de imágenes con su propio código, con su *semántica* concomitante. Los imaginarios constituyen entramados lógicos en todos los campos de lo humano. Puede

[10] Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Introduction: rhizome", *Mille plateaux*, pp. 9 y ss.

tratarse de lo imaginario de un autor, de una obra, periodo histórico, lo cual no deja de tener una marcada vaguedad, o lo imaginario en autores, obras, periodos, de un área del saber humano, etcétera.

5. Conclusión-abierta

En fin, sobre este *trípode conceptual básico* —imaginación, imágenes, imaginario—, considero que es preciso sostener la filosofía actual dirigida a la juventud y a la niñez de nuestro tiempo.

Los imaginarios corrosivos son absorbidos directamente por la juventud, que los absorbe, en general, deslumbrada de manera acrítica; mientras la filosofía miope no enfoca, porque en general no ve, estos asuntos urgentes. Es hora de abrir la filosofía a este mundo muy actual.

Los imaginarios de los niños no difieren demasiado de los de los adultos, porque la infancia es maleable y permeable al mundo de los mayores. Sus juegos son en general violentos, juegos de muerte, destrucción, odios, luchas; además de las horas que pasan, ausentes, manipulando las pantallas del letargo.

6. Epílogo

En fin, el quehacer filosófico general, y en particular nuestras investigaciones filosóficas, es urgente que emprendan el estudio metódico de la imaginación, las imágenes y los imaginarios, ya muy avanzados en otras geografías, para generar antídotos eficaces a la barbarie del mundo.

Una vía para contrarrestar la barbarie consiste en la propuesta, defensa y desarrollo de imaginarios rigurosos y críticos: desde la filosofía, la educación, los proyectos y programas educativos, culturales, y en todos los espacios posibles.

Fundamentalmente, es impostergable proponer imaginarios como impulsos a la vida, a la vida digna.

Todo lo cual significa impulsar una nueva forma de humanismo.

Bibliografía

Libros

Ahlinvi, Messanh y Wisner, Ben, *Catastrophes naturelles et leur impact sur les populations urbaines les plus pauvres*, ISSC-UNESCO, París, 2002.

Aínsa, Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, UNESCO, México, 1997.

Alighieri, Dante, *La divina comedia*, Ediciones Ateneo, México, 1977.

Anaxágoras, *Fragmentos*, Aguilar, Buenos Aires, 1982.

Anaximène de Milet, *Penseurs grecs avant Socrate,* Traduction de Jean Voilquin, GF-Flammarion, Paris, 1964.

Angelus Silesius, *Le pèlerin chérubinique*, Cerf, París, 1994.

Apollinaire, Guillaume, *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, [s. p. i.]

Ardao, Arturo, *Andrés Bello. Filósofo*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1986.

_, *España en el origen del nombre América Latina*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1992.

_, *Racionalismo y liberalismo en el Uruguay*, Universidad de la República, Montevideo, 1962.

_, *Romania y América Latina*, Biblioteca de Marcha/ Universidad de la República, Montevideo, 1991.

Aristóteles, *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1961.

Bachelard, Gaston, *Causeries*, Ed. bil., Il melangolo, Genova, 2005.

_, *El aire y los sueños*, FCE, México, 1958.

_, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du movement*, José Corti, París, 1943.

_, *L'eau et les rêves*, José Corti, París, 1942.
_, *La dialectique de la durée*, PUF, París, 1993.
_, *La flemme d'une chandelle*, Quadrige/PUF, Paris, 1996.
_, *La poétique de la rêverie*, PUF, París, 1961.
_, *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1994.
_, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, José Corti, París, 1948.
_, *L'intuition de l'instant*, Le livre de Poche, París, 1992.
_, *Lautréamon*t, Librairie José Corti, París, 1995.
Bacon, Francis, *Del adelanto y progreso de las ciencias*, Juan Pablos, México, 1984.
_, *Novum Organum*, Losada, Buenos Aires, [s. a.]
Bhagavad Gita, Editorial Debate, Madrid, 1999.
Bally, Charles, *El lenguaje y la vida*, Losada, Buenos Aires, 1962.
Barthes, Roland, *Leçon*, Editions du Seuil, París, 1978.
_, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, París, 1971.
Barchusen, Jean-Conrad, *Traité symbolique de la pierre philosophale*, Éditions Ramuel, Villeselve, 1996
Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola,* Essais, Editions du Seuil, Paris, 1971.
Bartra, Roger, *Las redes imaginarias del poder político*, Era, 1981.
Bataille, Georges, *Historia del ojo*, Premià Editora, México, 1981.
_, *L'Erotisme*, Les Editiond de Minuit, París, 1957.
Baudelaire, Charles, Écrits sur l'art, Le livre de Poche, París, 1992.
Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988.
_, *L'autre par lui-même*, Éditions Galilée, París, 1987.
Beals, Ralph Leon y Hoijer, Harry, *An introduction to Anthropology*, [s. p. i.]
Benedetti, Mario, *Pedro y el Capitán*, Nueva Imagen, México, 1984.
Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, París, 1958.
_, *Introduction à la métaphysique*, PUF, París, 1903.
_, *Matière et mémoire*, PUF, París, 1953.
_, *L'évolution créatrice. La pensée et le mouvant,* PUF, Paris, [s. a.]
Berque, Jacques, *Les arabes suivi de Andalousies*, Actes Sud, París, 1997.
Blake, William, *The marriage of Heaven and Helll.* Ed. bil., Alianza, España, 1996.

Boehme, Jacob, *Diálogos Místicos. Del cielo y el infierno*, Teorema, Barcelona, 1983.
_, *Diálogos Místicos,* Editorial Teorema, Barcelona, 1982.
Borges, Jorge Luis, *El hacedor*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
Borges, Jorge Luis y Carrizo, Antonio, *Borges. El memorioso*, FCE, México, 1986.
Boorstin, Daniel, *Los descubridores*, Grijalbo, México, 1998.
Breton, André, *Antología*, Siglo XXI, México, 1982.
_, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1985.
_, *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974.
Briard, Jacques, *Dolmens et menhirs de Bretagagne*, Editions J-P Gisserot, Luçon, Francia 1990.
Bronowsky, Jacob, *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*, Gedisa, Barcelona, 1981.
Bruno, Giordano, *Mundo, Magia, Memoria*, Taurus, Madrid, 1973.
_, *La cena de las cenizas*, FFyL-UNAM, México, 1972.
Buber, Martin, ¿Qué es el hombre?, FCE, México, 1964.
_, *Tú y yo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.
Buonarroti, Michelangelo, *Obras escogidas*, La Fontana Mayor, Textos Clásicos, Madrid, 1975.
Burckhardt, Titus, *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, J.J. de Olañeta, Barcelona, 1999.
Caillois, Roger, *Pierres*, Gallimard, Paris, 1966.
_, *Oeuvres,* Editions Gallimard, Paris, 2008
Calvino, Italo, *Bajo el sol jaguar*, [s. p. i.]
Cavalli-Sforza, Luca, *Genes. Peoples and Languages,* Penguin, London, 2000.
_, *The History and Geography of Human Genes,* Princeton University Press, 1994.
Chateau, Jean, *Las fuentes de lo imaginario*, FCE, México, 1976.
Chauchard, Paul y Deshimaru, Taisen, *Zen y cerebro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2001.
Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Éditions Robert Laffont/ Jupiter, París, 1997.
Coleridge, Samuel, *Poemas. Pensamiento poético,* Editora Nacional, Madrid, 1975.
Corbin, Henry, *Alchimie comme art hiératique*. L'herne, France, 1986.

_, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien,* Editions Présence, France, 1971.
Costa-Amic, Bartomeu, *La mallorquinidad (catalanidad o hispanidad) de Colom*, Costa-Amic, México 1992.
Courtois, Martine, coord., *L'imaginaire du feu. Approches bachelardiennes*, Jacques André Editeur, París, 2007.
Cragg, Kenneth, *La sabiduría de los sufís*, Lidiun, Buenos Aires, 1985.
Darcheville, Patrick, *De la pierre aux étoiles. La cathédrale initiatique*, Guy Trédaniel Editeur, Paris, 1992.
Darrobers, Roger, *Proverbes Chinois*, Éditions du Seuil, París, 1996.
D'Alembert, Jean le Rond, *Iniciación filosófica I*, Aguilar, Buenos Aires, 1961.
Debord, Guy, *La societé du Spectacle*, Gallimard, París, 1992.
De Cusa, Nicolás, *La docta ignorancia*, Aguilar, Buenos Aires, 1961.
De Quincey, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Alianza, Madrid, 1989.
_, *Los últimos días de Kant*, Premiá Editores, La nave de los locos, México, 1982.
De Rotterdam, Erasmo, *Oeuvres Choisies*, Le livre de Poche, París, 1991.
De Sacy, Samuel Silvestre, *Descartes par lui-même.* Editions du Seuil, Francia, 1961.
De Sepulveda, Juan Ginés, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, FCE, México, 1987.
De Ventós, Xavier Rubert, *Teoría de la sensibilidad*, [s. p. i.]
Della Mirandola, Giovanni Pico, *De la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1984.
_, *De la dignité de l'homme. De hominis dignitate*, Ed. bil., Éditions de l'Éclat, Combas, 1993.
Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation.* Éditions de la différence, Troisième Edition, 1981.
_, *La philosophie dans le boudoir,* Classiques Français, Bookking International, Paris, 1994.
Deleuze, Gilles y Guatarri, Félix, *Mille plateaux*, Les éditions de Minuit, París, 1980.
Descartes, René, *Discours de la Méthode*, Vrin, París, 1961.
_, *Méditations*, [s. p. i.]
_, *Oeuvres et Lettres*, Gallimard, París, 1953.

Deshimaru, Taisén, *La pratique du Zen,* Éditions Seghers, Paris, 1977.
Desportes, Serge, *Les cycles du ciel et de la terre. Bioclimatologie et médecine chinoise*, Sully, Francia, 1999.
Devkova, Svetla, comp., *México un país de ensueño*, Sofía, 2003.
Duchamp, Marcel, *Escritos. Duchamp du signe*, [s. p. i.]
Duncan, Isadora, *Mi vida*, Fontamara, México, 1985.
Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale,* Dunod, París, 1969.
Eckhart, Meister, *Obras Alemanas. Tratados y Sermones*, EDHASA, Barcelona, 1983.
Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988.
_, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2006.
Einstein, Albert e Infeld, Léopold, *L'évolution des idées en psysique*, Champs sciences, Flammarion, París, 1983.
Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, Alianza, Madrid, 2004.
_, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición,* Alianza Editorial/ Emecé, Madrid, 2009.
_, *Le mhyte de l'eternel retour. Archetypes et répetitions.* Gallimard, París, 1951.
_, *Tratado de Historia de las religiones*, Era, México, 1986.
Flamel, Nicolás, *Oeuvres,* Ed. Le courrier du livre, París, 1989.
Fray Bartolomé de las Casas, *Doctrina*, Coordinación de Humanidades-UNAM, México, 1982.
Epiney-Burgard, Georgette y Zum Brunn, Emilie, *Femmes troubadours de Dieu*, Editions Brepols, Belgique, 1988.
Esquilo, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1986.
Fernández Moreno, César, coord., *América Latina en su literatura*, UNESCO/Siglo XXI, México, 1984.
Ferrari, Jean, Ruffing, Margit, Theis, Robert y Vollet, Mathias, coord., *Kant et la France, Kant und Frankreich*, Georg Olms, Alemania, 2005.
Freud, Sigmund, *Los orígenes del psicoanálisis,* Alianza, Madrid, 1975.
_, *Obras Completas,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
Fichte, Johann Gottlieb, *Fichtes werke*, Gruyter & Co., Berlin, 1971.
_, *Introducci*ón a la T*eoría de la Ciencia*, Los grandes pensadores, No. 49, SARPE, Madrid, 1984.
Focillon, Henri, *La vie des formes*, PUF, París 1996.

Freud, Sigmund, *Esquema del psicoanálisis*, [s. p. i.]
_, *Introducción al Psicoanálisis*, [s. p. i.]
_, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
Gardiner, Alan, *The Theory of Speech and Language*, [s. p. i.]
Guillén, Nicolás, *Nueva Antología*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1981.
Grebe, Paul, *Der Grosse Duden*, vol. 7, Bibliographisches Institut, Mannheim, 1963.
Grillot de Givry, Jules-Émile, *La gran obra. Doce meditaciones sobre la vía esotérica al absoluto*, Yug, México, 1982.
Goethe, Johann Wolfgang, *Faust,* [s.p.i.]
_, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1990.
Goldstein, Kurt, *El análisis de la afasia y el estudio de la esencia del lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 1960.
Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1991.
Hawking, Stephen, *Historia del tiempo*, Grijalbo, Barcelona, 1988.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Jenaer Schriften,* Suhrkamp, Frankfurt, 1970.
Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, FCE, México, 1967.
Heinsenberg, Werner, *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
Hermes Trimegisto, *Corpus hermeticum y otros textos apócrifos*, EDAF, Madrid, 1998.
Hesíodo, *Teogonía*, Bruguera, Barcelona, 1975.
Hess, Walter, *Documentos para la compresión del arte moderno*, [s. p. i.]
Hildegarde de Bingen, *Le livre des bustilités des créatures divines*, Edition Jérôme Millon, Grenoble, 1996.
Hildegarde de Bingen, *Le livre des oeuvres divines,* Albin Michel, France, 1982.
_, *Le livre des pierres. Les vertus des pierres*, Ed. Jérome Millon, Grenoble, 1996.
_, *Les Causes et les remèdes*, Ed. Jérome Millon, Grenoble, 1997.
Hockett, Charles Francis, *El origen del habla*, Cuadernos de lógica, Buenos Aires, 1964.
Hölderlin, Friedrich, *Hiperión*, Premia, México, 1984.
Hume, David, *A treatise of human nature*, Penguin, Gran Bretaña, 1969.

_, *Tratado de la naturaleza humana,* Espasa Calpe, Madrid, 1923.
Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega,* F.C.E., México, 1957.
James, William, *Principios de Psicología,* Editorial Glem, Buenos Aires, 1945.
Jaspers, Karl, *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, FCE, México, 1953.
_, *Einführung in die Philosohie. Introducción a la Filosofía,* F.C.E. México, 1962.
Jung, Carl Gustav, *Psicología y alquimia*, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1957.
_, *Simbología del espíritu*, FCE, México, 1998.
Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1983.
Kant, Immanuel, *Anthropologie, du point de vue pragmatique,* Trad. Michel Foucault, Vrin, Paris, 1979.
_, *Crítica de la razón pura*, Losada, México, 1969.
_, *Crítica de la razón práctica*, [s. p. i.]
_, *Crítica del juicio*, FCE, México, 1978.
_, *Filosofía de la Historia*, FCE, México, 1981.
_, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Espasa Calpe, Buenos Aires.
_, *Kant's gesammelte Schriften,* Könglich preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1910.
_, *Kritik der reinen Vernunft*, Felix Meiner, Hamburg, 1930.
_, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
_, *La fin de toutes choses*, Actes Sud, París, 1996.
_, *Tratado de lógica*, Editora Nacional, México, 1972.
_, *Werkausgabe,* Suhrkamp, Frankfurt, 1968.
Kolakowski, Leszek, *Horror metaphysicus,* Tecnos, Madrid, 1990.
Koyré, Alexander, *Del mundo cerrado al universo infinito*, Siglo XXI, México, 1979.
Lacan, Jacques, *Escritos*, Siglo XXI, México, 1984.
L'Ancien, Pline, *Histoires de la nature,* Jérôme Millon, Grenoble, 1994.
Lao Tsé, *Libro del curso y de la virtud*, Ediciones Siruela, Madrid, 1998
Laplanche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis,* Labor, Barcelona, 1983.

Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.
_, *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética,* México, UNAM, 2011.
_, *Indicios filosóficos en Guy de Maupassant.* Costa Rica, en prensa, [s.a].
_, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Herder, México, 2007.
_, *Los sistemas de Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos*, FFyL-BUAP, México, 2002.
_, *Desde la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte en F. Nietzsche* [Conferencia],UNAM, México, 2000.
_, *Mito e Imaginación* [Conferencia], Universidad de Morelos, Cuernavaca, 2006.
Lapoujade, María Noel, comp., *Espacios imaginarios*, UNAM, México, 1999.
_, *Imagen, signo y símbolo*, BUAP, 2000.
Lapoujade, María Noel, coord., *Tiempos imaginarios. Ritmos y ucronías*, FFyL-BUAP, México, 2002.
Leclercq, Jean, *Obras completas*, BAC, Madrid, 1983.
Leenhardt, Maurice, *Do Kamo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1961.
Lefebvre, Henri, *Literatura y Sociedad*, Martínez Roca, Barcelona, 1969.
Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1982.
Leibniz, Gottfried, *Discurso de Metafísica*, Traductor Manuel García Morente, Porrúa, México, 1977.
_, *Essais de Théodicée*, Aubier Montaigne, París, 1962.
_, *La Monadologie*, Librairie Delagrave, París, 1983.
_, *Monadología*, Traductor Manuel García Morente, Porrúa, México, 1977.
_, *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, Aguilar, Buenos Aires, 1975.
_, *Principios sobre la Naturaleza y la Gracia*, Traductor Manuel García Morente, Porrúa, México, 1977.
_, *Sistema de la Naturaleza*, Traductor Manuel García Morente, Porrúa, México, 1977.
_, *Troisième éclaircisement du Système nouveau de la nature et la communication des substances* [s. p. i.]
Le nouveau Petit Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996.
León Felipe, *El ciervo y otros poemas*, Visor, Madrid, 1982.
_, *Ganarás la luz*, Conaculta, Lecturas mexicanas, México, 1990.

Levi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1984.
Lichtenberg, Georg, *Aforismos*, FCE, México, 1992.
Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad*, Gedisa, México, 1989.
_, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, París, 1986.
Machado, Antonio, *Poesía*, Seix Barral, México, 1988.
Marcel, Gabriel, *El misterio del ser*, [s. p. i.]
Marinetti, Filippo, *Manifiestos y textos futuristas*, [s. p. i.]
Marqués de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, Bookking International, París,1994.
_, *Les infortunes de la vertu*, Bookking International, París, 1993.
Marx, Karl, *Crítica a la filosofía del derecho de Hegel*, Claridad, Buenos Aires, 1955.
_, *El Capital*, FCE, México, 1966.
_, *Introducción general a la crítica de la economía política de 1857*, Siglo XXI, México, 1962.
Maupassant, Guy de, *Le Horla*, Folio-Classique, Gallimard, Paris, 1986.
_, *Oeuvres Complètes,* Gallimard, Paris, 1974.
Mead, George, *Espíritu, persona y sociedad*, Paidós, Buenos Aires, [s. a.]
Mercier, Mario, *La ternura*, J.J. de Olañeta, Barcelona, 1996.
Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, París, 1964.
Montaigne, Michel de, *Essais*, Garnier/Flammarion, París, 1969.
Morin, Edgar, *La Méthode*. t.II, Editions du Seuil, París, 1980.
Neveux, Marguerite y Huntley, H. E., *Le nombre d'or*. Éditions du Seuil, París, 1995.
Nietzsche, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1984.
_, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1983.
_, *Also sprach Zarathustra,* Kehl, la Flèche, Francia, 1994.
_, *Ecce Homo,* Gallimard, Paris 1942.
_, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985.
_, *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
_, *La voluntad de poderío*, EDAF, Madrid, 1981.
_, *Más allá del bien y del mal*, EDAF, Madrid, 1985.
Novalis, *Aphorismen*, Insel-Taschenbunch, Frankfurt, 1992.
_, *Enrique de Ofterdingen*, Editora Nacional, Madrid, 1981.

_, *Himnos a la Noche*, Editora Nacional, Madrid, 1981.
_, *Fragmentos*, Juan Pablos, México, 1984.
_, *Schriften von Novalis,* Kohlhammer, Stuttgart, 1960.
O'Connor, Evangeline M., *Who's who and what's what in Shakespeare,* Gramercy Books, USA, 1996.
O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, FCE/SEP, México, 1958.
Paracelso, *Obras Completas,* Colofón, México, 2000.
Pascal, Blaise, *Pensées*, Librairie Aristide Quillet, París, 1928.
Platón, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, París, 1959.
Plinio el Viejo, *Histoires de la nature*, Edition Jérôme Millon, Grenoble, 1994.
Plotino, *Enéadas*, Aguilar, 1975.
Poe, Edgar Allan, *Histoires Extraordinaires*. Traduction et préface de Charles Baudelaire, Librairie Jules Tallandier, Paris, 1974.
Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, París, 1999.
_, *Du côté de chez Swann,* Gallimard, Paris, 1988.
_, *Essais et articles,* Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1994.
_, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Éditions Complexe, París, 1987.
_, *Un amour de Swann,* edición Le livre de Poche, [s.a].
Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
Recondo, Gregorio, *Identidad, integración y creación cultural en América Latina. El desafío del Mercosur.* Ediciones UNESCO/ Belgrano, Argentina, 1997.
Renoir, Jean, *Pierre-Auguste Renoir, mon père,* Gallimard, Paris, 1981.
Révész, Géza, *Origine et Préhistoire du Langage*, Payot, París, 1950.
Rilke, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.
Rivero, Paulina y Rivara, Greta, comp., *Perspectivas nietzscheanas: reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, UNAM, 2002.
Robert, Paul, *Le petit Robert*, Le Robert, París, 1996.
Rodó, José Enrique, *Ariel,* Cátedra, Madrid, 2000.
Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts*, Librairie Générale Française, Paris, 1996.
San Agustín de Hipona, *Obras completas de San Agustín*, BAC, Madrid, 1958.

_, *Confesiones*, [s. p. i.]
_, *Les confessions*, Garnier/Flammarion, París, 1964.
San Bernardo, *Obras Completas*, BAC, Madrid, 1993.
San Juan de la Cruz, *Obras completas*, BAC, Madrid, 1974.
Santa Teresa de Jesús, *Obras completas I*, Monte Carmelo, Burgos, 1990.
Sade, (Donatien-Alphonse-François) Marqués de, *Les infortunes de la vertu,* Classiques Français, Bookking International, Paris, 1993.
Sapir, Edward, *El lenguaje*, FCE, México, 1962.
Sartre, Jean-Paul, *Huis clos,* Gallimard, Paris, 1947.
_, *Lo Imaginario*, Losada, Buenos Aires, 1976.
Saussure, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, [s. p. i.]
Séneca, Lucio Anneo, *Sobre la felicidad*, Alianza, Madrid, 2002.
Serres, Michel, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, PUF, Paris, 1968.
Scheler, Max, *El puesto del hombre en el cosmos*, Losada, Buenos Aires, 1960.
Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid, 1963.
_, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Philipp Reclam Jun, Stuttgart, 1991.
Schubnel, Henri-Jean, *Cristaux géants. Minéraux précieux*, Hachette, París, 1987.
Segond, Louis, *La Sainte Bible*, Trinitarian Bible Society, Londres, 1993.
Shakespeare, William, *The Tempest,* Penguin Books, Great Britain, 1968.
Siebers, Tobin, *Lo fantástico romántico,* Breviario No. 486, FCE, México, 1989.
Sloterdijk, Peter, *L'âme ne s'oppose plus aux machines*, Le Figaro, 7 août, 2002.
Spinoza, Baruch, *Ética*, FCE, México, 1958.
_, *Oeuvres,* GF-Flammarion, Garnier, Paris, 1965.
Suzuky, Daisetsu Teitaru y Fromm, Erich, *Budismo Zen y psicoanálisis*, FCE, México, 1985.
Terrase, Charles, *Conversations avec Odilon Redon*, L'Echoppe, París, 1993.
Thom, René, *Apologie du logos*. Hachette, París, 1990.

Thomson, Margaret H., ed., *El jardín simbólico. Texto griego extraído del Clarkianus XI*, J.J. de Olañeta, Barcelona, 1998.
Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premià Editora, México, 1980.
Tzara, Tristán, *Siete manifiestos Dadá*, Tusquets Editores, Barcelona, 1983.
Universidad Nacional Autónoma de México, *La filosofía Hoy: Memoria del coloquio*, FFyL-UNAM, México, 1993.
Urbano, Henrique, comp., *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, CBC, Cusco, 1993.
Valéry, Paul, *L'âme et la danse*, Cavres, II, Gallimard, París, 1992.
_, *Monsieur Teste*, Montesinos, Barcelona, 1986.
_, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, París, 1957.
Vallejo, Cesar, *Obra poética completa*, Ayacucho, Caracas, 1979.
Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, [s. p. i.]
Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Bernard Grasset, Paris, 1937.
Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*, Editorial Gedisa, México, 1986.
Vendryes, Joseph, El *lenguaje. Introducción lingüística a la historia*, UTEHA, México, 1958.
Voilquin, Jean, *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thales de Milet à Prodicos*, Flammarion, París, 1964.
Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Flammarion, París, 1964.
_, *Micromégas, Zadig, Candide*. GF Flammarion, Paris, 1964.
Warusfel, André, *Les nombres et leurs mystères*, Éditions du Seuil, París, 1961.
Withington, John, *Historia mundial de los desastres. Crónicas de guerras, terremotos, inundaciones y epidemias*. Turner Noema, Madrid, 2009.
Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones*, Siglo XXI, México, 1981.
_, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 1987.
Wolf, Karl Lothar y Kuhn, Dorothea, *Forma y simetría*, EUDEBA, Buenos Aires, 1959.
Wunenburger, Jean-Jacques, *La vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, France, 1995.
_, *L'homme* à l'âge *de la televisión*, PUF, París, 2000.
Wunenburger, Jean-Jacques, comp., *La reencontré des imaginaires entre Europe et Amérique*, L'Harmattan, París, 1993.

Yetzirah, Sefer, *El libro de la Formación*. Versión de Isidor Kalisch, EDAF, España, 2001.
Zim, Herbert Spencer, *Rocas*, Editorial Novaro, México, 1981.

Revistas

Heymann, Ezra, "El significado antropológico del lenguaje", *Puente*, Montevideo, 1963.
Lapoujade, María Noel, "Actualidad de las humanidades", *Káñina de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, No. 1, Vol. XVII, 1993.
_, "Autour d'une poétique de l'espace et du temps", *Cahiers Gaston Bachelard*, Université de Bourgogne, No. 2, Francia, 2000.
_, "Bioética y estética filosófica", *Relaciones*, No. 302, Montevideo, 2009.
_, "Catarsis, encrucijada del pensar", *Relaciones*, No. 92/93, Montevideo, enero/febrero de 1992.
_, "De la naturaleza salvaje a las catástrofes", *Symbolon*, Centro Mircea Eliade de Estudios sobre lo Imaginario y la Racionalidad, No. 6, septiembre de 2010.
_, "De la perversión a la violencia natural", *Revista de Filosofía*, No. 54, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 2006.
_, "De las cárceles de los imaginarios a una estética de la libertad", *Revista Iberoamericana de Comunicación*, No. 15, Universidad Iberoamericana, México, 2009.
_, "El cuerpo al rescate de su historia", Revista del periódico *La República*, Montevideo, abril, 1990.
_, "El ojo y el oído o una historia estética de la filosofía", *Graffiti*, No. 30, Montevideo, junio de 1993.
_, "El ojo y el oído o una historia estética de la filosofía", *Plural*, Excélsior, No. 227, México, agosto de 1990.
_, "El misterio construido", *Revista de Filosofía*, No. 77, Universidad de Costa Rica, Vol. XXXII, San José, julio de 1994.
_, "El misterio construido", *Relaciones*, No. 125, Montevideo, octubre de 1994.
_, "En torno de una poética del espacio y del tiempo: 'habitar' y 'temporalizar', *Cahiers Gaston Bachelard*, Dijon, 1999.

_, "Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant", *Relaciones*, No. 79, Montevideo, diciembre de 1990.
_, "Filosofía como despertar a la belleza", *Logos*, Universidad La Salle, No. 105, México, 2007.
_, "Filosofía y arquitectura", *Cahiers Gaston Bachelard*, Dijon, 1999.
_, "Hacia un 'hombre imaginante'", *Relaciones*, No. 63, Montevideo, agosto de 1989.
_, "Imagen y temporalidad", *Relaciones*, No. 98, Montevideo, 1992.
_, "Imagen y temporalidad", *Mayéutica*, Colegio de Filosofía de la Escuela Nacional Preparatoria, No. 19, México, 1993.
_, "Itinerario filosófico: del cogito hacia un hombre cósmico", *Estudios*, No. 87, Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2008.
_, "La estética desde una ontología de lo humano" *Relaciones*, No. 127, Montevideo, 1994.
_, "La filosofía como saber en crisis", *Relaciones*, No. 101, Montevideo, 1992.
_, "La filosofía del DADA, a pesar de DADA", *Relaciones*, No. 72, Montevideo, mayo de 1990.
_, "La identidad del yo", *Relaciones*, No. 86, Montevideo, julio de 1991.
_, "La revolución kantiana del sujeto", *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, No. 72, San José, 1992.
_, "La seducción de una filosofía radical en Guy de Maupassant", *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, 2007.
_, "L'orient de Henry Corbin ou la vie philosophique en quête de la lumière", *Symbolon,* 3, Centre de recherches « Mircea Eliade », Craïova, Rumania, 2009.
_, "Los imaginarios en la construcción de la identidad latinoamericana", *Revista de Filosofía*, No. 48, Universidad de Zulia, Venezuela, 2004.
_, "Mario Silva García, In Memoriam", *Ciencias Psicológicas*, Universidad Católica de Uruguay, 2011.
_, "Mito e Imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard", *Revista de Filosofía*, No. 57, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 2007.
_, "Nietzsche: De la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte", *Relaciones*, No. 98, Montevideo, 2000.

_, "Notas sobre la filosofía surrealista", *Relaciones*, No. 68, Montevideo, 1990.

_, "Silvia García: un filosofar itinerante", *Relaciones*, No. 96, Montevideo, mayo de 1992.

_, "Supratemporalidad de las Humanidades", *Humanidades*, No. 38, México, mayo de 1992.

_, "Timpuri cosmice si transgresiuni imaginare", *Symbolon*, Vol. 3, Craiova, 2007.

_, "Una estética de la salud", *Revista Realidad*, No.119, San Salvador, 2009.

_, "Una posible mirada de Bachelard a Rembrandt", *Metate*, FFyL-UNAM, México, 2008.

_, "Van Gogh: lo maravilloso cotidiano", *Relaciones*, No. 107, Montevideo, 1993.

_, "Van Gogh: lo maravilloso cotidiano", *Utopías*, FFyL, UNAM, febrero-marzo 1991.

McAllister, Linda, Monroy, Lourdes, Sayer, Chloë y Schneider, Luis Mario, coord., "Entrevista a Tiburcio Soteno Fernández", *Artes de México. Metepec y su arte en barro*, No. 30, 2001.

Serres, Michel, «Le paysage du monde, Le cosmos des philosophes», *Philosophie Magazine*, No.9, Paris, febrero-marzo, 2011.

Silva García, Mario, "Aproximaciones al mundo de la forma", *Abato*, No. 3, Instituto Jung de Buenos Aires, 1989.

Vattimo, Gianni, "El arte: de la estética a la historia", *Relaciones*, No. 125, Montevideo, 1994.

_, "Una mirada estética a lo invisible", *Revista de Filosofía*, No. 33, Universidad de Zulia, Venezuela, 1999.

_, "Una mirada estética a lo invisible", *Relaciones*, No. 206, Montevideo, 2001.

_, "Una mirada estética a lo invisible", *Revista de Filosofía*, Universidad de Costa Rica, No. 97, San José, 2001.

Homo imaginans 1, volumen 7 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en julio de 2014, talleres de El Errante Editor, SA de CV, Privada Emiliano Zapata 5947, San Baltasar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas. El diseño editorial y maquetación es de Bertha Laura Alvarez Sánchez (La Aldea, consultoría editorial y gráfica) Imagen de la portada tomada de la página: http://violawp.files.wordpress.com/2013/01/stradivarius.jpg

Colección La Fuente
Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP

Vedc

ffyl

MEyA

Con Homo imaginans —compilación en cuatro volúmenes de los escritos de María Noel Lapoujade—, La Fuente inaugura su serie "Obras", dedicada a cobijar la producción teórica de destacados pensadores de la estética y el arte.

María Noel Lapoujade es la primera autora de esta serie por derecho propio. Ella contribuyó como pocos al nacimiento del programa académico que con el tiempo dio luz a la colección que ahora se honra en publicar sus textos. El honor de hacerlo se debe, además, a la elevada calidad académica de la autora, doctora en Filosofía por la UNAM en 1988 y por la Universidad de París en 1998, reconocida con el Premio Norman Sverdlin, la Medalla Gabino Barreda y la Condecoración La Dama de las Hespérides.

En los escritos de María Noel Lapoujade podemos palpar —nos dice René Schérer— la vida misma. Una vida ardiente y apasionada, atenta a su tiempo, cuidadosa de reanimar las obras antiguas, los pensamientos establecidos, que están en trance de morir si no son insuflados por un espíritu viviente. Para la "filosofía de la imaginación" de María Noel, imaginar y pensar van en par, son intercambiables, reversibles. Homo imaginans es herencia y expansión creativa de otras obras previas de la destacada pensadora uruguayo-mexicana como Filosofía de la imaginación (1988) y La imaginación estética en la mirada de Vermeer (2007).

Como una de las tantas fuentes inspiradoras de sus escritos, Lapoujade da un lugar especial a la música. Es por ello que, para presentar su obra, esta colección se viste de instrumentos: violín, laúd, oboe y clavecín; dulces sonidos con los que la autora se identifica, no sólo por la sonoridad infinita de sus notas, sino por la calidez y la luz que ellos transmiten.

En esta primera entrega, Lapoujade reflexiona sobre conceptos universales que son fundamentales para el ser y que construyen nuestra filosofía de vida: identidad, cuerpo, espacio, tiempo, libertad, lo cósmico, lo perverso.

ISBN: 978-607-487-713-7

OBRAS María Noel Lapoujade

HOMO IMAGINANS I

Vol. 7